

I 45672

1988 2022

Almanah "Cinema" 1988

Almanah

Ci
ne
ma

1988

93289

**„Oamenii de artă, de cultură,
din toate domeniile,
trebuie să se angajeze ferm
și să creeze cu poporul și pentru popor,
să se inspire din izvorul viu,
veșnic al națiunii noastre,
din creația și din felul de a fi
al poporului nostru!**

**Numai o asemenea cultură,
o asemenea activitate literar-artistică,
de toate genurile,
inspirată din munca și viața poporului
va avea, într-adevăr,
o contribuție uriașă
la întreaga operă
de transformare a societății,
de formare a omului nou,
cu înalt spirit revoluționar,
constructor conștient al socialismului
și comunismului în România!“**

Nicolae CEAUȘESCU



În întâmpinarea Conferinței naționale a partidului

O gândire profund creatoare, stimulatorie de noi valori creatoare

Un an marcat de mari evenimente ce culminează cu Conferința națională a Partidului, pe care oamenii muncii din întreaga țară o întâmpină cu remarcabile realizări. Eveniment politic, precedat de un moment de deosebită efervescență a vieții spirituale românești, al treilea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, care a avut loc cu câteva luni în urmă, dar al cărui ecou se resimte puternic în activitatea și gândirea creatoare a tuturor celor ce ne desășurăm munca în răspunzătoarele domenii ideologice, culturale, științifice, artistice.

Magistrala cuvîntare a secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, rostită cu acest prilej, fundamentînd raportul viu, dinamic între dezvoltarea social-economică a țării și factorul formativ ideologic, educativ, politic, cultural și științific, a fost adoptată ca document programatic, hotărîtor pentru întreaga activitate de dezvoltare a conștiinței revoluționare și formare a omului nou, constructorul noului societăți, de înflorire a culturii socialiste.

Înaltă apreciere pe care o dă Secretarul General al Partidului activității ideologice, politice, educativ-culturale, care „a constituit o adevărată forță motrice a dezvoltării societății noastre în toate domeniile”, ca și ideea concordanței depline ce trebuie să existe permanent între dezvoltarea rapidă a bazei tehnico-materiale a societății socialiste și cultura, știința și arta ei, constatîndu-se o anumită rămînire în urmă în această ultimă numită sferă de activitate — ne obligă pe toți la o analiză severă, judicioasă, stimulatorie întru descifrarea căilor multiple ce duc la îmbunătățirea eforturilor noastre, la găsirea a noi mijloace pentru obținerea unei cît mai elevate eficiențe. A unei „rentabilități” superioare în procesul formativ-educational care să ducă — așa cum

arăta tovarăsa academician doctor inginer **Elena Ceaușescu** în încheierea lucrărilor Congresului — la „realizarea unei profunde revoluții în însuși modul de a gândi și acționa al poporului”.

Poate nicidecum în istoria culturii nu au fost puse în fața acestora, cu atîta sporită exigență și rigoare, răspunderile majore ce îi revin, potrivit forței puternice, stimulatorie de energii creatoare, mobilizatoare de conștiințe, modelatoare de conștiințe. „Să punem la baza educației generale principiile eticii și echității socialiste, ale unei noi atitudini față de muncă, în societate, în comportarea de zi cu zi Să dezvoltăm dragostea de dreptate, de adevăr, de libertate” definea tovarășul **Nicolae Ceaușescu** nobilul statut al artei revoluționare. Și dacă ne referim la uriașă sferă de influență pe care o reprezintă cea mai populară, mai accesibilă dintre arte, arta cinematografică, cu milioanele ei de spectatori, aproape o sută de milioane anual — dintre care 75 la sută tineri în plină formare — cărora filmele noastre li se adresează direct, cu o capacitate emoțională imensă, această răspundere politică și artistică capătă proporții grandioase. Din înțelegerea ei matură, realistă, trebuie să izvorască acele planuri creatoare de perspectivă, cuprinzînd sfere tematice noi, îndrăznețe, ori adîncind altele, într-un limbaj al imaginii tot mai evoluat, complex, modern, potrivit sensibilității omului de azi, care înțelege și reacționează la oferta artistică mai exigent decît spectatorul deceniilor trecute.

Valoarea actului creator nu implică — cum pe bună dreptate s-a spus — doar originalitatea gândirii unui singur artist — autor ci ea angajează efortul susținut ale unei întregi echipe de artiști și tehnicieni, meșteșugari și muncitori care împlinesc, finisează, dau pregnanță inițiativelor, propunerilor, ideilor creatoare inițiale. Artă cea mai

populară se realizează și în spiritul cel mai colectiv, mobilizînd energii și ambiții, profesioni și specializări multiple care, în pas cu progresul artistic și tehnic, cer o continuă perfecționare. De la propunerea tematică a scenaristului stimulat, activ susținută, intens urmărită de către casa producătoare, pînă la copia standard a peliculei ieșită din laboratoarele uzinei de filme — uzină realizînd produse specifice, unicate — drumul spre milioanele de spectatori începe cu milioanele de eforturi colective. Cu cît mai inteligent și mai competent conjugate, cu răbdare și pasiune, eficient antrenate către același scop: obținerea unui film de înaltă ținută artistic-educativă — cu atît mai directă, rapidă, utilă în planul formativ-spiritual. Fantezie, rigoare, conștiinciozitate, răspundere individuală și colectivă, stăpînirea ireproșabilă a fiecărei profesii din nomenclatorul complicat al procesului industrial-artistice, iată ce se cere, ce se așteaptă în cel mai înalt grad și de la noi, activiștii din domeniul cinematografului.

Valoarea inestimabilă a documentelor de partid este aceea că, adresîndu-se cu o maximă putere mobilizatoare tuturor celor ce activează în nobilele sectoare ale ideologiei și științei, artei și culturii în general, ele parcă se adresează anume fiecăruia, în domeniul lui de specialitate. E valoarea de generalitate și totodată de concretețe, de individualitate, de lege și particularitate pe care o au, dintotdeauna, marile idei deschizătoare de drumuri.

E valoarea de excepție izvorită dintr-o viziune profund realistă, științifică, dinamică, modernă și revoluționară a președintelui țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

„CINEMA”



**În lumina Congresului
educației politice și culturii socialiste**

Acești „oameni ai oamenilor”

Intr-un popas de suflet în Bucovina, un poet găsisese pentru un tânăr primar dotat, deopotrivă, cu simțul frumosului și al utilului, al energiei rodnice pentru comuna care-l propusese în fruntea ei, o denumire simplă și sugestivă: „omul celorlalți, omul oamenilor”. Și printre faptele lui importante pentru binele obștei, poetul numea și entuziasmul cu care tânărul primar își antrenase consătenii să dea o față nouă vechiului cămin cultural, împodobindu-l cu picturi, sculpturi, desene realizate de ei. Căminul devenise, astfel, o casă a frumosului, adăpostind și stimulând frumosul. Trăsă-

tură definitorie a unui popor ce construiește nu numai în imediat, dar și în perspectivă. În contingent, și în pen, în ideea dăinuirii și prin frumos.

M-am întors cu gândul la arta chemată — ca nici o alta poate — să propună, concomitent, imediatul și perspectiva. Prezentul și proiecția lui spirituală în viitor. Actualitatea și elanul romantic pentru ziua de mine. Și care dintre eroii filmelor noastre — m-am întrebat — se definesc prin această — cum s-o numesc? — energie solară, entuziasm capabil să emane căldură, înțelepciune, înțelegere pentru oameni? Un flash back rapid mi-l aduce în față pe cițiva din-

tre acești „oameni ai oamenilor”. Oameni de bine și de frumos, tineri și mai puțin tineri, unii chiar la zenit, dar iată-i chiar și dispăruți din raza proiecteurului cinematografic (unele filme sînt rar reprogramate și le ducem dorul), ei rămîn în tezaurul nostru afectiv, încălzindu-ne, mai departe, amintirile. Sînt mulți, sînt puțini? I-am dori mai mulți și mai convingători și pe ecran în postura lor dificilă, aceea de „antrenori de constituință”, modelatori ai sufletului contemporan.

Un tânăr țăran proaspăt poposit pe un mare șantier e încă stingaci, timid, retras, „nu face priză” cu colectivul.

„Activitatea politico-educativă și culturală, formarea conștiinței revoluționare a omului nou constituie o parte inseparabilă a dezvoltării economico-sociale, a făuririi noii orînduirii sociale, a ridicării patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație“.

Nicolae CEAUȘESCU



Cineva se grăbește să-l acuze de o faptă foarte gravă, acuzație ce se dovedește nedreaptă. Dar încrederea baiatului în oameni, în colectiv, pare zdruncinată. Intervine la timp, cu discreție, dar hotărâre, un om calm, fără suspiciuni, inteligent, gata cu un cuvînt de haz să risipească (dar cît de greu se risipește!) norii apăsători în ochii cîndva alți de copilărie. Era unul din primele noastre filme ce propuneau nuanțat, fără îngroșările obișnuite în acea etapă, un atare portret devenit cu vremea emblematic pentru noua societate. **Partea ta de vină** se cheama filmul lui Petre Sălcudeanu și Mircea Mureșan, în proaspăt lăsat în rolul tinărului: Sebastian Papaiani. Reîntîlnim după ani și ani, după multe filme, un Papaiani cu timple cărunte, la fel de sensibil și emoționant ca la debut, emanînd căldură și încredere în oameni, în rolul unui meșter bonom și hazos din **Racolarea** lui George Cornea sau, în **Clipa** lui Dinu Săraaru—George Vitanidis, scriind un personaj episodic, dar cu cîtă tandrețe și discreție a dramei, avocat, iar în **Clipa**... mai recentă, regizată de Serban Creangă, Papaiani interpretează excelent un muncitor rămas la unelele și exemplaritatea conștiinței sale profesional-umane și care, doar prin cîteva vorbe și mai multe tăceri elocvent, reprobatoare, (vă amintiți înțîlnirea cu Stefan Iordă-

che în sera?) acționează ca un fel de catalizator moral pentru fostul lui coleg ajuns directorul uzinei. Director mult prea ocupat de invențiile sale de nivel mondial ca să mai aibă răgazul să-i priceapă pe cei din jur.

Cîteva personaje pline de harul inimii ne-a propus, cu succes, și regretatul Cornel Coman — de la **Trei scriori secrete** regizat de Virgil Calotescu, în care interpreta un activist de partid ce-și „petrece” concediul încercînd să dea de urma unei încălțate intrigi ce periclită soarta unor nevinovați — la acel soț plin de tact și delicatețe față de momentul de criză pe care-l parcurge arhitecta din **Trecătoarele iubiri** de Malvina Ursianu. Cine l-ar putea uita pe minunat de generosul, spontan, îndatoritor cu toți cei din jur, înțelept șofer figurat de Toma Caragiu în **Singurătatea florilor** (regizor Mihai Constantinescu) portret strălucind și prin personalitatea, umorul aceluia talent unic în peisajul nostru artistic? Alături de el, la același volan al unui vehicul numit altruism, căldură pentru toate anotimpurile vieții, evolua Angela Evei Sirbu și a lui Lucian Bratu, în antologica interpretare a Dorinei Lazăr. Un Mircea Diaconu plin de fantezie și probitate — chirurgul din **Mere roșii** (Ion Bănușu — Alexandru Tatos) răspîndea în jur viață, încredere, optimism, fie ca era vorba de pacienți ori de colegi

nedreptățiți de un director carierist. Cu cîtă discreție, stîngăcie și totodată simplitate, firesc, încerca un alt personaj încredințat lui Mircea Diaconu de Malvina Ursianu în **O lumină la etajul X** să îmbîlzească ceva din pustiu format în jurul singuraticii inginer. În alt film, un tipograf vîrstnic, bolnav, care ar fi trebuit să plece la tratament, își risca viața, încercînd să stabilească legătura cu un tînar cu un comportament ciudat, aflat, se vede, într-o cumpănă a existenței lui, de vreme ce se poartă atît de derutant. Nu și pentru el, omul — tulburător jucat de Ilarion Ciobanu — care a văzut multe, a citit și a înțeles multe în viață. Și cîte asemenea **Fapte diverse** (scenariu Ioan Grigorescu, regia Andrei Blaier) nu stau la îndemîna cîneștilor noștri, gata de a fi descoperite și relatate cu har, cu sinceritate și vibrație în filmele — mărturie sînt zilele de azi pentru societatea de mine.

În nici unul, din păcate, n-am înțîlnit sugerat cu emoția meritată, un tînar personaj precum primarul din Bucovina, capabil să construiască cu atîta ardoare prezentul, în respectul pentru viitor. Pentru frumousul ce dăinuie în oameni și pentru oameni, atîta vreme cît va dăinui viața pe pămînt.

Într-o discuție cu cineva, am auzit că se află în discuție...
Alice MĂNOIU



Festivalul național „Cîntarea României”

30 de ani de cineamatorism Sub semnul unui bilanț fructuos

E frumos astăzi și chiar ușor să scrii despre activitatea de creație a cineamatorilor. E normal și firesc așa pentru că, iată, anul acesta putem sărbători chiar 30 de ani (cifra rotundă) de la crearea primelor cinecluburi la noi în țară.

Ni se pare departe acum vremea în care regizori ca Geo Saizescu, Ion Popescu-Gopo, Andrei Blaier și alții participau la înființarea primului cineclub din România, la casa de cultură a studenților din București (este adevărat, un cineclub pe atunci axat mai mult pe cultură cinematografică decît pe creație), cărora le-au urmat, îndeaproape, altele la CFR-Timișoara, la Brașov, la întreprinderea siderurgică Oțelul Roșu. Acum, cinecluburi sînt peste tot, în orașe și chiar la sate; acum, iată, putem vorbi de atașamentul intim a mii de participanți față de creația cinematografică de amatori,

față de o activitate spirituală cu un remarcabil potențial educativ. Trăim astăzi bucuria nu numai a sporirii cantitative a cinecluburilor, dar și pe aceea a afirmării lor plenare, în cadrul generos și stimulator oferit de Festivalul național al muncii și creației colective „Cîntarea României”. Această grandioasă manifestare izvorîră din inițiativa Secretarului General al Partidului nostru, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a conferit cineamatorilor posibilitatea unor spectaculoase ieșiri pe ecran, a asigurat condițiile de bază ale desfășurării unei intense activități cultural-educative de către amatori, a făcut posibilă trecerea de la micile întîlniri zonale la o adevărată competiție națională în care s-a îmbinat fericit cantitatea cu calitatea filmelor proiectate, valoarea conținutului și cea a calității artistice. Evoluția acestui domeniu nu poate fi disociată de evoluția întregii noastre culturi

afirmată cu o consecvență fără precedent în ultimii douăzeci de ani. Aceste condiții create și perfecționate continuu de conducerea partidului și a statului nostru au făcut posibilă crearea unei adevărate școli de cinematografie neprofesionistă, încununată cu premii în țară și în străinătate. Așa a fost și este cazul Timișoarei, un centru cu o puternică tradiție în cineamatorismul românesc.

Animatori

Strînsi în jurul lui Sandu Dragoș (animator de excepție, creator de filme, autor al unei lucrări de mare audiență dedicată cineamatorilor) sau mobilizați de succesele și calitățile incontestabile ale filmelor lui Iosif Costinaș, cineamatorii de aici se alină din nou, cu o nouă echipă, în cursa pentru onorarea tradiției. Putem vorbi și scrie despre o adevărată echipă de

„Zecile de mii de formații cultural-artistice, care cuprind sute și sute de mii de oameni, îndeosebi tineretul, dau activității politico-educative forța uriașă a participării maselor, a poporului la formarea culturii și educației revoluționare. O expresie a acestei uriașe activități o reprezintă „Cîntarea României”, care s-a transformat, în cei peste 15 ani de activitate, într-o adevărată forță de creație a poporului în toate domeniile, a dezvoltării unei culturi noi în care poporul reprezintă factorul determinant”.

Nicolae CEAUȘESCU

cineamatori, o echipă în care Mircea Radu, Onuț Danciu, Gheorghe Hui-ban, Gelu Svaiteț, Ludovic Dama și alții se ajută reciproc în realizarea mai bună a filmelor unuia sau altuia. Îi unește pe toți pasiunea pentru film, pentru lucrul bine făcut, ambiția. O ambiție care îi mină, de multe ori, spre Reșița, la binecunoscuta cinematecă de acolo, pentru a putea să-și îmbogățească cultura cinematografică, pentru că, la fel ca în orice domeniu, fără cunoștințe solide acumulate nu se poate merge înainte. Așa a luat ființă și „școala” lui Gheorghe Sabău, animatorul cineclubului „Atelier 6” al Școlii populare de artă din Arad, o școală, la propriu și la figurat, în care creația de filme s-a împărțit fericit între reflectarea vieții, a preocupărilor cotidiene ale orașului sau județului și preocupările de a găsi noi forme și modalități de exprimare artistică. Interesant este și modul acestora de a căuta noi căi de comunicare artistică, căi originale, specifice ne-profesioniștilor. Alături de aceștia Emil Kovacs, Eugen Cloates și Titus Frâncu din Făgăraș, fără a copia modelele profesioniștilor izbutesc creații de mare spectaculozitate, în care imaginea și montajul se împletesc fericit cu celelalte elemente cinematografice. La 30 de ani de activitate a cineamatorilor trebuie subliniată și valoarea zecilor, poate sutelor de filme realizate de Nicolae Negruțiu, Norbert Taugner (tatăl și fiul, pentru că pasiunea pentru film a cuprins familii întregi), Ștefania Matcavski și mulți alții care au fost și sînt în acest cineclub de excepție, colecționari a numeroase premii. Peliculele lor s-au constituit, în decursul anilor, într-o adevărată arhivă a județului, a oamenilor care trăiesc, în zona localității respective. Într-o cronică în imagini a muncii lor, Cu aceeași pasiune, Ferdinand Nichitovici din Cîmpulung Moldovenesc a realizat un adevărat album ce ar putea fi intitulat „Dulce Bucovină”. La fel s-ar putea scrie despre mulți alții. De exemplu, despre Vladimir Luca-vețki din Bacău, sau Valentin Grancea din Cluj-Napoca, despre Ionel și Ecaterina Bordeianu, din Bivolari, județul Iași, sau Ioan Voicu din comuna Crăciunel—Alba pentru că, iată, acum există cinecluburi și la sate, înscrise și ele într-o competiție ambițioasă.

aceea a realizării unor filme bune nu numai ca tematică. Pentru unii, treizeci de ani de cinematografie înseamnă mult, înseamnă, de fapt, chiar viața lor; pentru alții, care preiau astăzi ștafeta, încercînd realizări artistice net superioare, este un mod de a trăi, de a comunica concetățenilor ce este mai reprezentativ în jurul lor...

Filmul de amatori a ajuns astăzi la un asemenea nivel de dezvoltare încît poate face și artă și cultură dar, în primul rînd, educație; educație de orice natură: politică, socială, etică, artistică și, în primul rînd, patriotică. Dezvoltarea tot mai amplă a creației amatorilor, precum și răspîndirea unor forme de creație artistică noi și accesibile publicului, a filmului și fotografiilor au condus, nu numai la contemplarea unor opere create de alții, ci și la desfășurarea unei activități artistice proprii, originale.

Pe bună dreptate, secretarul general al partidului nostru sublinia că manifestările politico-culturale din cadrul Festivalului național „nu trebuie să se rezume numai la serbări și concursuri folclorice, la divertisment artistic, ci trebuie să contribuie la intensificarea muncii politice și educative de masă, împlinind organic activitatea artistică, tehnico-științifică și interpretativă cu munca creatoare în producție, pentru realizarea marilor obiective ale dezvoltării patriei”. Prin creațiile lor, cineamatorii s-au angajat de la început pe această cale. Marea majoritate a filmelor realizate au elogiul succesele obținute de oamenii muncii în mijlocul cărora își desfășoară activitatea, au popularizat, prin film, metodele de creștere a productivității muncii, de combatere a risipei, au luat poziție critică față de lipsurile ce se mai manifestă uneori.

Competițiile

Bilanțul acestor 30 de ani de cinematorism — dar în special bilanțul celor șase ediții ale Festivalului național „Cîntarea României” — probează pe deplin ideea că cineamatorii s-au aflat, prin filmele lor, în fruntea procesului de educare a maselor.

Animăți de pasiunea pentru film, ei au dorit să fie — și au și fost — primii reporteri ai lucrurilor de muncă sau ai celor care trăiesc, semnalînd, într-o

cronică vie, tot ce era demn de reținut pe peliculă. Practic, astăzi, mișcarea de cineamatori, cu foarte mici excepții (Tulcea, Teleorman), este generalizată în toată țara, iar concursurile tematice interjudețene îi ajută în perfecționarea lor continuă. Pentru acest lucru se întînesc — sub deversa „Omul și producția” — la Hunedoara, participă la concursul filmelor de etnografie, folclor și turism de la Baile Herculane, la cel de protecția muncii („Secunda 13” de la Galați), la concursul filmelor cu tematică politică (Botoșani), la cel cu tematică patriotică („Toamna la Voroneț” — Gura Humorului, jud. Suceava) sau la cel cu tematică sătească (Bivolari, județul Iași).

Aceste concursuri, finalizate întotdeauna cu distincții, prilejuiesc cineamatorilor fructuoase întîlniri de lucru cu colegii lor „mai mari”, profesioniști, care vin în împlinirea dorințelor lor de perfecționare, ambițioșii dîndu-i în realizarea unor pelicule mai bune, mai utile. Așa se explică progresul creațiilor cineamatorilor, progres care putea fi mult mai consistent dacă, uneori, în graba lor pentru crearea unor filme, n-ar împinge pe un loc secundar „cultura cinematografică” în cinecluburi, respectiv seriile cu proiecție a unor mari filme urmate de discuții asupra valorii peliculelor vizionate. Practic, nu trebuie să se uite că mișcarea de cineamatori așa a și demarat și că astăzi, cu mici excepții, (Timișoara, Arad, Reșița — adică tocmai cele mai bune cinecluburi) preocuparea pentru organizarea unor astfel de manifestări sau întîlniri cu profesioniștii a fost mult neglijată. Experiența cineclubului „Contemporanul” de la București, avîndu-i ca principal animator pe Călin Călimăș, un critic de film apropiat nu numai creației profesioniștilor, dar și cineamatorilor — s-ar cere, cred — a fi extinsă la nivelul țării, sporită prin eforturile Arhivelor naționale de filme, a Centrului România film, a tuturor forurilor cu atribuții culturale-educative. Pentru că acum, după desfășurarea ediției a VI-a la Festivalului național „Cîntarea României”, care a „măsurat” ambițiile actuale ale cineamatorilor, se impune și mai mult acest lu-

„Într-o strînsă unitate cu toți oamenii muncii, cu întregul popor, sub conducerea partidului, marele front al educației, creației și culturii să asigure ca știința, învățămîntul, activitatea politico-educativă și culturală să devină o puternică forță care să lumineze calea în mersul ferm înainte al patriei pe culmile tot mai înalte ale civilizației comuniste!”

Nicolae CEAUȘESCU

cru. Ultima ediție a festivalului a adus în concurs numeroase reportaje-anchetă cu subiecte inspirate din problematica ardentă a locurilor de muncă din industrie și agricultură, impunînd nu numai autori, dar și fapte necunoscute nouă. Așa a fost **Străpungerea** realizată de Eugen Herbei de la cineclubul Orizont al întreprinderii miniere Aninoasa, județul Hunedoara, care a prezentat succesul unei echipe de mineri în subteran. **Noi despre noi** (Elena Schiopu și Gheorghe Nițoi) de la întreprinderea de frigidere „Arctic” Găești (frunțase pe ramură), **Siderurgisti în halate albe**, autor Constantin Găină de la „Siderurgistul” Hunedoara cu un subiect inspirat de munca CTC-Iștilor. Numeroase au fost creațiile prezentînd noul chip al patriei, realizările din ultimii 20 de ani, uneori adevărate antologii ale localităților, cum au fost **Aceasta ne e munca, acesta ne e județul** (autor Gheorghe Huiiban de la „Constructorul” Timișoara), **Crailova, cadran solar al arhitecturii românești** (Casa de cultură municipală Crailova sau Botoșani '86 (autor Petrea Zeida de la cineclubul „Lucașfăruș” al casei de cultură municipală Botoșani), **Strada mare din Bacău** (autor Vladimir Lucavețki de la cineclubul casei de cultură a sindicatelor Bacău) și multe altele.

Numeroase au fost și filmele prezentînd realizările și frumusețea muncii din agricultură, „virfurile” artistice ale genului fiind ilustrate de **Mirajul cîmpiei** (autor Ioan Selesi de la CU-ASC Ciacova (județul Timiș), **Piinea** realizată de Ludovic Dama de la casa de cultură Sinnicolaul Mare, **Pecă-**

clune, pămînt (autori Ionel și Ecaterina Bordeianu din comuna Bivolari, Iași) sau **Nemurire** de Ioan Voicu din Crăciunel, județul Alba. Dar, surprizele frumoase ale ultimei ediții s-au configurat dincolo de multitudinea filmelor de valoare proiectate, prin cîteva elemente. În primul rînd, prin evoluția artistică a creatorilor neprofesioniști de la clasa de cinematografie a Școlii populare de artă din Arad (profesor Gheorghe Sabău), prin ieșirea „la rampă” a tinerei generații de creatori din Timișoara reprezentată, în special, prin Mircea Radu, Onuț Danciu, Gheorghe Huiiban care anunță, în continuare, noi tineri de talent (Dan Bureția) încă neafirmați cu toții, avînd preocupări artistice deosebite. În sfîrșit, surprize majore au fost oferite de Emil Kovacs, Titus Frâncu și Eugen Cioates din Făgăraș cu filmele **Virtele unei bibliotecii** și, în special cu **Va fi liniște, va fi seară** (titlul fiind oferit de ultimul volum de poezii al lui Virgil Mazilescu) și de colectivul de autori din județul Prahova conduși de Vasile Mihai și Ionel Ivan. Cei doi tineri menționați prezentînd **Tranșăle și Nichita**, azi, ultimul, un film de mare rafinament artistic consacrat marelui poet Nichita Stănescu. Dar aceștia au fost cu adevărat surprize? Practic, ei nu au făcut decît să arate, alături de colegii lor, ceea ce nu mai este astăzi o surpriză pentru nimeni. Și anume, au confirmat valoarea și afirmarea tot mai puternică a cinematorismului în țara noastră.

Florin VELICU

orice fel de încredere, nu o încredere orgolioasă, ci una tenace, de a realiza încă un lucru concret, de a lăsa încă un semn al timpului apelînd la serviciile celei de-a șaptea arte.

În cadrul zilelor filmului documentar românesc „Contemporană”, ediția a XII-a, din acest an o secțiune a fost dedicată și cinematorilor. Au participat filmele realizate de cinecluburile județene: Arges, Buzău, Brașov, Brăila, Caraș-Severin, Dimbovița, Dolj, Galați, Hunedoara, Prahova, Râmnicu Vîlcea, Vrancea și Municipiul București.

Un harnic cinemator dimbovițean, Iulian Hazenkoph, inspirîndu-se din realitatea vremurilor noi, din realitatea fierbinte a **Epocii Nicolae Ceaușescu** a ales ca „sursă inspiratoare, Combinatul de oțeluri speciale din localitate. Filmele lui s-au intitulat simplu: **Calitate și eficiență**. Dincolo de unele stîngăcii (cadre prea lungi, o lumină în cadru, care mai mult ascunde decît descoperă detaliul semnificativ) propunerile lui sînt interesante, realizate într-o manieră atrăgătoare, realizatorul dovedind știința îmbinării corecte a informației de strictă specialitate cu noțiuni de interes general. Tot în municipiul Tîrgoviște își desfășoară activitatea un adevărat „veteran” al cinematorilor, Constantin Stematiu. Unul din filmele lui a înscris pe generic un titlu mobilizator: **Țării, cît mai mult cărbune!** Locul desfășurării acțiunii fiind mina Sotînga. Dincolo de unghiurile inedite, spectaculoase, culese de aparatul de filmat din lumea celor care stăpînesc adîncurile, filmul purtînd certa amprentă a unui om talentat, filmul este și reportaj și film-portret, deopotrivă, conturînd în puține minute imaginea semnificativă a unor oameni dăruți muncii, adevărați eroi anonimi așezînd temeinic efortul lor la propășirea țării. Apare ca firesc în filmografia aceluiași autor (da, este vorba de o adevărată, completă filmografie) un film intitulat sugestiv **Pace pentru planeta albastră!** Constantin Stematiu a gîndit un film-manifest despre pacea lumii, pacea planetei Pămînt. Apelînd la un comentariu cinematografic simplu, concis, realizatorul reușește un film convingător. Aspirații și preocupări pentru tot ce înseamnă viața noastră de zi cu zi. Nobile năzuințe spre fericire, împlinire, „se citesc” în filmele cinematorilor din județele Buzău, Dolj, Prahova, Râmnicu-Vîlcea. Semn al unei maturizări îmbucurătoare.

Ileana PERNEȘ DĂNALACHE

Fierbinți semne ale timpului

Ne apropiem din ce în ce mai des, cu atenție și curiozitate sporite, de filmele realizate de acești „împătimiți” ai celei de-a șaptea arte: cinema-murii.

Temele alese de ei au depășit demult granița strictă a filmului ce se încadrează în genul numit utilitar, cinematorii îndrăznind să abordeze și

eseul și filmul reportaj și chiar să compună (cu succes!) mici povestiri narate cursiv, echilibrat. Și nu de puține ori filmele lor suscită interes, sînt apreciate și aplaudate de publicul spectator, fac „concurență declarată” scurt-metrajelor realizate de profesioniști. Cred că resortul intim care de-a lungul ambiția și voința cinematorilor, este încrederea în reușită. Și nu

În prima linie a prezentului



Filmul documentar românesc a adus pe ecran, în anii socialismului, aspecte dintre cele mai semnificative ale transformărilor revoluționare pe care le-a trăit și le trăiește țara. Martori activi al prezentului, documentariștii s-au aflat pretutindeni acolo unde noul își croia drum sau își sărbătorea victoriile: de pe primul șantier al României pe un nou făgaș istoric după 23 August 1944, de la înălțimea deschisă spre cer a macarelelor Argeșului, la grandioasele construcții ale Transfăgărășanului, ale Canalului Dunăre-Marea Neagră, ale metroului bucurestean, până la realizările de dimensiuni fără precedent ale prezentului imediat: de la prima înfăptuire a industriei socialiste până la cetățile moderne ale oțelului; și chimiei de azi; pe întinsul holdelor, sub ploaia de aur negru a noilor sonde, ca și în atâtea și atâtea alte puncte fierbinți ale prezentului socialist. Ritmurile contemporaneității au pulsă și pulsează viguros în documentarele noastre, căroră le-a revenit frumoasa și generoasă răspundere de a oglindi schimbările înnoitoare pe care România le-a parcurs sub înțeleapta conducere a Partidului Comunist Român, a secretarului său general. Și dacă reținem drumul filmului documentar românesc într-o cronologie relativă — și selectînd, desigur, pentru că însuși timpul, a filtrat rocile cinematografice cele mai durabile —, vom avea în față un panoramic semnificativ al construcției socialiste în patria noastră. Unul dintre primele filme care au răspuns imperativelor epocii la un nivel superior de exigență artistică marchează debutul regizoral al eminentului cineast și om de cultură care a fost Victor Iliu. Este vorba despre **Scrisoarea lui Ion Marin către «Scin-**

tela». Inspirîndu-se dintr-un fapt real — scrisoarea unui țăran mijlocas trimisă ziarului „Scinteia”, atunci, în 1949 — Victor Iliu a compus o mică năvelă cinematografică specifică pentru realitățile acelei perioade, redînd aspectele esențiale ale luptei de clasă la țară. Documentar activ, cu o structură artistică solidă, filmul lui Victor Iliu aducea în cadrul ecranului pentru prima oară (dacă exceptăm **Rapsodia rustică** a lui Jean Mihail din 1946, un film mai descriptiv) oamenii și problema satului nou. În aceeași perioadă debuta o altă personalitate

**Documentariștii
mereu
acolo unde noul
își croia drum**

marcantă a documentarului românesc, regizorul Ion Bostan (în filmografia căruia s-au strîns peste 100 de titluri); cîteva dintre primele sale filme, printre care **Pentru industrializare, pentru socialism** (1950), și mai tîrziu, **Baia Mare** reflectă pentru prima oară în complexitatea lor aspectele luptei pentru industrializare și reprezentă, totodată, „capul de serie” al

unui impresionant sir de realizări consacrate de cineasti principalelor obiective ale industriei socialiste. Investigatia autorului era multiplă: petrolul, cărbunele, șantierul hidrocentralelor, viața uzinelor siderurgice, a constructorilor de tractoare, industria forestieră... Oameni și fapte ale zilelor noastre străbat, apoi, axial istoria documentarului românesc. Pe parcursul deceniului șase frontul creator al documentariștilor s-a lărgit considerabil. În anul 1952 debuta Virgil Calotescu cu filmul **Deruri emulase naturii** și creația sa avea să se îmbogățească rapid cu „piese de rezistență” precum **Aurul alb** (1954—1955), **Însemnări din portul Roșu sau Ultima generație de săraci** (1957 și — respectiv — 1958, în-deosebi acesta din urmă un film deosebit de reprezentativ pentru marile resurse realiste ale autorului). Un nume care își câpăta de pe atunci popularitatea este acela al regizorului Jean Petrovici un cineast harnic și talentat, care și-a consacrat întreaga creație unor „fapte diverse”, întotdeauna încărcate cu generoase semnificații morale: titluri precum **Un om obișnuit** (pe un scenariu al regretatului Nicuță Tănase, portretul unei muncitoare contemporane), **Pretutindeni muncesc oameni** (Cu un comentariu de Eugen Mandric, film dedicat unor oameni care muncesc „singuri”, — un revizor de cale ferată, un paznic de far, un metereolog pe virful Omul — pentru ca viața tuturor să-și desfășoare cursul normal) sau **Școala de la Meri** (portretul unei tinere învățătoare dintr-un sat) jalonează un început de semnificativ drum cinematografic. Printre numele de cineasti care debutează în acea perioadă sînt și acelea ale regizorilor Gabriel Barta și Mirel Iliesiu...

Amintirea altor mari iubiri

Inainte de a cerceta, în continuare, prezentul filmului documentar românesc, ne stăruie în gând „amintirea unor mari iubiri”. Amintirea unor creatori de mare talent pentru care filmul documentar a fost totul: viață, dragoste, muncă, pasiune și destin. Primul dintre acești documentariști de excepție ai filmului românesc care ne-a părăsit încă tânăr a fost Gabriel Barta. Dintre filmele sale documentare — destul de multe, pentru o carieră cinematografică de nici două decenii — citeva ne stăruie în amintire cu o pregnanță de invidiat. Unul

conferă investigației sale în universul gării un acaparant ton liric, lăsându-ne pagini antologice despre poezia sosirilor, poezia plecărilor, poezia așteptării, agrementate cu o plăcută notă umoristică. După câțiva ani a intrat în amintire și tovarășa sa de viață, de creație și de dragoste pentru cinema, regizoarea Dona Barta. Ei îi datorăm citeva dintre cele mai frumoase documentare științifice realizate de Studioul „Sahia”. Aplecându-se minuțios — cu temperamentul cercetătorului, dar și cu un acut simț estetic — spre frumuseți naturale, ale florei și faunei, în căutare de spectaculos și de particularități inedite, regizoarea ne-a lăsat citeva documente

unde i s-a tras fascinația constantă spre lumea efemeridelor...

Recent și-a încheiat cariera una dintre cele mai proeminente personalități ale filmului documentar românesc, regizorul Mirela Ilieșiu. Nici nu știm la care dintre filmele sale, atât de adevărate, să ne oprim în acest spațiu. Cu aproape trei decenii în urmă, regizorul realiza un puternic „film de șantier”, **Bicaz, cota 563**. Era începutul unor transformări gigantice în viața țării, și regizorul era prezent printre constructorii noului: **Trei strigăte pe Bistrița, Drumul, începuturi, Tensiune înaltă la Bechet...** Printre constructorii... avea să fie prezent până în ultimele sale clipe de viață. L-au preocupat și marile fapte de artă ale prezentului, de la superbul poem cinematografic **Rădăcini** (consacrat sculpturilor lui Gheza Vida) până la ultimul său film, **Noul teatru vechi** (despre teatrul brăilean); cu **Cincelele Renașterii** (despre corul „Madrigal”) obține supremă distincție a unei „Palme d'or” la Festivalul de la Cannes. Rămâne inegalabilă meditația sa filosofică **În marea trecere**. Dar cite alte filme ale sale nu rămân mărturie



Constructorii anului 2 000
(18 ani-Stop cadru)



...și constructorii zilei de azi
(Ioane, cum e la construcție de Sabina Pop)

ar fi scurt-metrajul **Și atunci...**, o originală meditație pe marginea unor desene executate de copii, o demonstrație, de fapt, a expresiei pe care și-o găsește în desene lumea interioară, universul subiectiv al copiilor, expresie pentru care micii desenatori găsesc un limbaj de o fermecătoare spontaneitate și originalitate. Într-un alt film al regizorului, **Printre lebede și baloane** (pe un scenariu de Radu Cosașu) sînt înfățișate cu multă sensibilitate diferite ipostaze ale unor sentimente omenești. Dar cel mai reprezentativ documentar al lui Gabriel Barta rămîne **Gara** prospectarea universului divers al gării, cu du-te vino-ul său caracteristic, surprinzînd atitudini de mare expresivitate, filmul definindu-se ca un ingenios studiu tipologic. Temperament sensibil și cu predispoziții spre poezie, regizorul

**Tonul liric
nota umoristică,
farmecul
spontaneității...**

antologice din lumea Mării Negre, din viața peștilor, a plantelor acvatice, a unor mici viețuitoare. Efecte stranii, finețe artistică, imagini de mare poezie, filmele Donel Barta sînt mici bijuterii, mici antologii ale frumosului în natură. După atât de scurtă existență a regizoarei ne întrebăm mereu de

de neuitat?! **Patru zile dintr-un an, Întinire cu vechii mei prieteni, Și ne-om plimba cu barca, Mireasa** și multe alte titluri întregesc portretul unui regizor de mare elevație stilistică, dispărut în plină forță de creație. Nu de mult ne-a părăsit și regizorul documentarist, Slavomir Popovici: exemplul său de modestie, de talent, de dăruire nu poate lipsi din acest mic memento al „marilor iubiri”. Vor trece anii, și filmele sale de poetică cercetare etnografică își vor păstra nealterat mesajul de adevăr, de permanență, de frumusețe. Vor trece anii, dar un film precum eseuul său filosofic **Romanțe aspre** va rămîne pentru totdeauna în zodia capodoperelor. Avem datoria să transmitem generațiilor de azi, generațiilor de mine, amintirea acestor mari iubiri pentru filmul documentar.

Pe marile orbite ale marilor festivaluri

Filmul documentar românesc și-a extins considerabil paleta tematică și stilistică încă din primii ani de cinematografie socialistă, mai ales după înființarea Studioului cinematografic „Alexandru Sahia”. În anii care au urmat, ponderea au continuat să o aibă documentarele consacrate transformărilor înnoitoare ale țării, „filmele de santier”, „filmele de producție”. Printre cei mai activi regizori la începutul anilor '60 erau Titus Mesaroș și Alexandru Boiangiu. Lui Titus Mesaroș i se datorează, din acea perioadă, filmul **4 000 de trepte spre cer**, un

despre oameni și fapte din județul Hunedoara. Multe alte filme înfățișează realitățile în continuă devenire ale acelor ani: documentarul românesc a înregistrat pe peliculă etapele construirii sistemului energetic de la porțile de Fier și ale Combinatului siderurgic gălățean; a urmărit — revenind din timp în timp — istoria tracătoarelor produse la Brașov; a consemnat pe peliculă construcția unor uriașe furnale hunedorene; a urcat tot alte și alte verticale ale actualității... În paralel cu evoluția acestei categorii de documentare s-au dezvoltat și s-au îmbogățit speciile cinematogra-

nesc către „sufletul” unor capodopere ale artei românești și universale. Sa alegem apoi exempluri ale filmelor etnografice, al peliculelor consacrate unor vechi tradiții de artă, istorie și cultură. Selectăm în fugă, doar câteva titluri: **Cetatea Histria și Voroneț** de Ion Bostan, **Letopisețul de piatră al Dobrogei** de Petre Sirin, **Ceramica de Oboga** de Dumitru Dădărlat, **Războiul de Florica Holban**, **O vinătoare neobișnuită** de Paula Popescu-Doreanu. În genul anchetelor sociale, documentarul românesc înregistrează succese importante prin filme ca **A cui e vina?** de Florica Holban (despre răspunderile complexe față de tinăra generație), **Casa noastră ca o floare** (o activizare a spiritului civic, gospodăresc) sau **Cazul D** (universul relațiilor dintre părinți și copii) de Alexandru Boiangiu. Documentariștii au acordat o atenție sporită „reportajelor de eveniment”, mulți dintre ei (la loc de frunte: Ion Bostan, Erwin Szekler) s-au dovedit inspirați rapsozi ai naturii, lăsându-ne mil de imagini antologice, cum ar fi și dansul „lebedelor mici” (pe muzică de Ceaikovski), pe apele unui lac natural cu lebede (sec-



Muzică pentru fiecare
(O zi ca oricare alta de Copel Moscu)

Nu s-a odihnit decît o zi de vară
(Maria lui Pascu de Felicia Cernăianu)

spectaculos și poetic documentar consacrat construcției impunătoare a barajului de pe Argeș. Metafora din titlul filmului are girul realității. Cele 4 000 de „trepte spre cer” sînt cele 4000 de scări de lemn așezate provizoriu pe pantele abrupte ale muntelui, pentru ca muncitorii care executau lucrările premergătoare să poată urca la locurile lor de muncă: era momentul de început al construcției hidrocentralei de pe Argeș. Eforturile oamenilor, lupta dusă pe verticală cu muntele, cu stîncile, sînt filmate în imagini de un patetism vibrant. Filmul rămîne un prețios document al forței omului de a stăpîni și a învinge dificultățile în lupta cu natura.

Din aceeași perioadă, regizorul Alexandru Boiangiu i se datorează un film foarte personal, de mare autenticitate. **Puterea piinii**, care vorbește

Cîntecele unei pasionante renașteri artistice

fice. Să ne oprim, de pilda, succint, la „documentarele de artă” ale acelor ani. Filme precum **Pictorul Nicolae Grigorescu** sau **Uciderea pruncilor** (consacrat celebrului tablou al lui Bruegel) de Ion Bostan, **Ciucurencu** de Erich Nussbaum sau **Tuculescu** de David Reu, deschideau pasionante drumuri filmului documentar româ-

ventă de o mare poezie semnată Ion Bostan — exploratorul cinematografic al atitor minuni ale Deltei). Cît despre documentarele științifice, indiferent de domeniul abordat, ele s-au dovedit adesea pelicule de mare rigoare profesională și științifică, de mare eficiență formativă și informativă (exemplificările ne-ar cere pagini întregi), contribuind în mare măsură la consacrarea internațională a filmului românesc. Documentarul a pătruns tot mai decis în circuit internațional, obținînd zeci și zeci de distincții la cele mai importante manifestări și festivaluri cinematografice: Veneția, Cannes, Moscova, Karlovy Vary, Cracovia, Bombay, Damasc, Roma și Paris, la Santiago de Chile și Montevideo, Leipzig și Pavia, Vancouver, Rabat, New-Delhi, Mar del Plata și în multe alte zări ale lumii.

22 de ani, 22 de trepte

Istoria filmului documentar românesc se leagă indisolubil de istoria construcției socialiste. Cei 22 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului — cea mai fertilă perioadă din întreaga istorie a patriei pe care o numim cu emoție patriotică „Epoca Nicolae Ceaușescu” — reprezintă și etapa cea mai prodigioasă din evoluția filmului documentar românesc. Pentru Studioul cinematografic „Sahia”, acești 22 de ani înseamnă, practic, trei sferturi din întreaga sa existență: anii în care activitatea creatoare a atins cei mai înalți parametri calitativi, făcând să se vorbească la noi și în lume despre „școala documentarului românesc”. Forța filmelor noastre documentare stă în relația lor strinsă, organică, cu viața. Și astfel, dacă refacem drumul filmului nostru documentar în ultimii 22 de ani, avem în imagini elocvente drumul parcurs de România socialistă în aceste mai bine de două decenii de prestigioase izbînzii ale noului, ale voinței noastre de mai bine. Dar să începem istoria acestor 22 de ani-trepte.

1965 — **Vizită în Maramureș** consemna unul dintre primele dialoguri cu țara ale Comunistului pe care Țara și Partidul l-au ales, în primăvara și vara aceluiași an să conducă destinele poporului român spre orizonturi comuniste: tovarășul **Nicolae Ceaușescu** într-un alt film **Oțenii din Oțtenia** (pe un scenariu de D.R. Popescu), regizorul Alexandru Boiangiu, cu un acut simț al observației de viață, vorbea despre viața nouă a satului contemporan, iar **Drumul** de Mirel Ilieșiu concentra o metaforă semnificativă, anunțînd că țara își pregătește unel-

tele pentru o nouă pagină de istorie contemporană.

1966 — prefigurări ale viitorului: Secretarul General al Partidului în vizite de lucru pe plaiuri ieșene și sucevene, oțenești și argeșene, la Galați, Bacău și Hunedoara, imagini care păstrează în cronică filmului documentar semnele și sensurile înnoitoare deschise de Congresul al IX-lea al partidului, permanentul dialog de lucru cu țara al tovarășului **Nicolae Ceaușescu**. Aspecte mereu semnifi-

Spre cerul construcției socialiste

cative ale relației de profundă comuniune a gândului și a faptei dintre șeful statului și oamenii României socialiste au fost reținute de documentariștii noștri. Mirel Ilieșiu realiza un film simbolic, **Începutul**, iar Jean Petrovici, în **Scolca**, vorbea despre construcția celui mai mare (pe atunci) cargou românesc.

1967 — în **Ultima treaptă** de Titus Mesaroș era vorba despre punerea în funcțiune a hidrocentralei de pe Argeș, regizorul Mircea Popescu adăuga noi episoade cinematografice

serialului **Porțile de Fier**, filmul documentar românesc își diversifica și mai mult aria tematică, **Tovarășă de Doru Segal** era portretul inspirat al unei educatoare, iar filme precum **Dacă treci riul Selenei** de Paul Orza — filmat în locurile prin care a trecut cîndva Eminescu — și **Nicolae Labiș** de Erich Nussbaum întreprindeau poetice demersuri culturale.

1968 — un mare premiu la Cannes (despre care am amintit) pentru **Cinzecele Renașterii**, și multe alte „cinzece de renaștere a țării” în filme precum **Digul** de Jean Petrovici, **O zi în Transilvania** de Paul Orza, **Casa lui Călinescu** de Erich Nussbaum sau **Meșteșuguri milenare** de Paula Popescu-Doreanu.

1969 — o frescă de ansamblu, **România, orizont '69** de Dumitru Done și Ion Moscu, **Porțile luminii** de Mircea Popescu, valoroase demersuri etice în **Reclamația** și **Stimată domnișoară V.** de Gabriel Barta, pasiune civică în **Adolescența** de Florica Holban.

1970 — toți regizorii și operatorii studioului au înregistrat pe peliculă imagini antologice despre efortul țării de a înfrînge furia apelor dezlănțuite, iar **Acoperișul** de Jean Petrovici era un emoționant film al solidarității umane.

1971 — **Oameni și oțel** (la Hunedoara, Galați și Reșița) de Alexandru Boiangiu, multe alte drumuri spre oameni și spre **Visele copilăriei** (Jean Petrovici, pe un scenariu de Eva Sirbu).

1972 — primele creații reprezentative ale unei noi generații de regizori, **Cel mai tânăr oțel** de Nicolae Cabrel, **Noi, tinerii** de Felicia Cernăianu, **Apoi s-a născut orașul** de Constantin Vaeni.

1973 — despre cea mai nobilă „carte de vizită” în societatea socialistă își propuneau să vorbească multe filme ale anului: **Meseria luminii** de Nicolae Cabrel, **Nunta de aur** de Titus Mesaroș, **Cartea de vizită** de Florica Holban.

Șirul epopeilor glorioase ale contemporaneității continuă: 22 de ani, 22 de trepte ale împlinirii, 22 de ani de istorie contemporană.

Arta documentarului despre artă (*Linistea picturii* de Mirel Ilieșiu și *Ciucurencu* de Erik Nussbaum)



Dialog între generații

Dintr-o producție de documentare mereu consolidată — nu numai cantitativ ci și calitativ — ne este tot mai greu să selectăm doar câteva titluri, cite încăp într-o sumară „trecere în revistă”. Să urcăm așadar pe scara evolutivă a documentarului românesc (care produce, de mult timp încoace, peste 200 de documentare și filme științifice anual), oprindu-ne numai la câteva creații de excepție și încercînd, totodată, să sistematizăm potențialul creator de care dispune documentarul românesc la ora de față. După **Lungul drum al pilni către casă** (o mică bijuterie poetică), regizorul Constantin Vaeni își deschidea drum — care avea să fie rodnic — spre filmul de ficțiune. Prin **Dunărea, o legendă în formă de fluviu** și apoi prin multe alte filme, pînă în ultimul an al vieții sale, regizorul Mirel Ilieșiu s-a remarcat ca un febril, împătimit, „croniciar al contemporaneității”. Regizorul Slavomir Popovici, prin filme ca **Bun ca ziua** și cele care au urmat a rămas în istoria documentarului românesc drept „filigranist de capodopere”. De la **Diminețile oțelului** încoace, pînă la foarte recente creații de mare valoare artistică precum **Cali de dimineață** sau **Sentimentul unu**, regizorul Nicolae Cabel și-a afirmat peceti sigură de talent și personalitate. Cu **Transfăgărășanul**, regizorul Virgil Calotescu finaliza o etapă prodigioasă din cariera sa de documentarist, deschizîndu-și orizonturi spre abordarea filmului artistic cu pronunțate virtuți civice. Prin filmul **Eminecu** (pe un scenariu al scriitorului Vasile Nicolescu), regizorul Jean Petrovici aborda o problemă mai acut culturală — „punct culminant” fiind recentul film consacrat sculptorului **Constantin Lucaci** — fără a-și desmițî vreo clipă exemplara consecvență cu care a urmărit pe ecran viața unor oameni simpli. Mulți alți regizori „din vechea gardă” și-au consolidat opera și timbrul personal — printre ei Titus Mesaros, Alexandru Boiangiu, Ion Moscu, Erich Nussbaum, Ion Visu, Pantelie Tuțuleasa, Florica Holban —, regizori mai tineri ca Felicia Cernăianu (de la **Primerul din Valea Mare** la **Maria lu'Pascu** și mai de-

de clasă”, după cum s-a dovedit în **Atelier cu călăuză și iar ca sentiment un cristal**), Tereza Barta (care continuă „amintirea unor mari iubiri” cu aceeași pasiune pentru cinema), Laurențiu Damian (spirit activ, de mare auto-exigență) și Adrian Sirbu și alții. Prezentul filmului documentar românesc se află, așadar, în mîini foarte bune, sîntem îndreptățiți să privim cu

**Sculptura modernă,
sculptura mobilă
(Lucaci
de Jean Petrovici)**



Documentarul se află pe mîini bune

parte) sau Sabina Pop (de la **Poartă spre vecin la 18 ani** — **Stop Cadru** și mai departe) au adus forța de gînd tînar în activitatea studioului de filme documentare. Cel mai important moment din viața studioului „Al. Sahia” în ultimii ani, rămîne afirmarea decisivă a unei noi generații de regizori, puși pe fapte de creație mari. Și printre ei, la loc de frunte, se află Copel Moscu (care, după un debut de excepție cu filmul **Seraleștii**, și-a continuat investigațiile cinematografice cu profund miez civic în felurile alte ambiante de muncă), Bose Ovidiu Paștina („autor

încredere viitorului. Firește, în aceste câteva pagini, n-am putut oferi decît o imagine foarte fragmentară despre filmul documentar românesc. Putem conchide, totuși, că filmul documentar românesc a parcurs, în anii existenței sale — și, cum am subliniat, cu precădere în cei 22 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului — un semnificativ drum de împliniri, crescînd în pas cu țara și cu oamenii ei. Studioul are astăzi creatori de prestigiu, din toate generațiile, regizori și operatori (nu exagerez spunînd că mulți dintre operatorii de film documentar au o certă valoare mondială) pe care se poate baza pentru alte și alte demersuri artistice de prestigiu. Ca o trăsătură distinctivă a documentarului românesc rămîne pasiunea cu care urmărește, de ani și ani de zile, creația, în toate sferele de viață, de muncă, de gînd și de acțiune ale poporului. Și **spiritul constructiv** al demersurilor întreprinse. Și **atașamentul** pentru cauza întregului popor.

Grupaj realizat de
Călin Căliman

tele...grame

Un îndemn

Alfred de Musset ne-a lăsat un îndemn: o scriere trebuie să fie mult mai scurtă decît ideea pe care o exprimă. Mi se pare că în domeniul acesta alt de atractiv al documentarului, teorema poetului s-ar putea aplica foarte bine în două feluri: ori idei mai multe pe metrul de peliculă ori filme mai scurte. Fiecare are dreptul la opțiuni!

precizare

Am citit foarte multe interviuri luate cineaștilor. M-a bucurat de fiecare dată cînd, referindu-se la personalități care l-au influențat pe distinsul interviueat, cel care pune întrebarea o formula astfel: „Cine v-a fost model în profesiune?” De multe ori însă întîlneam o altă expresie: „Cine v-a fost exemplu?”. Uneori uităm că **exemplul se imită** pe cînd **modelul îl unezi**, încerci chiar să-l depășești. Am impresia că, în cazul acesta, nu este vorba doar despre o problemă de morfologie. Și nici de sintaxă.

Alexandru ȘTARK

actorul

Mai multe generații, o singură constantă: talentul

Să dai ideii un chip

Cu mult, cu foarte mult înainte de existența primelor atestate documentare despre apariția filmului românesc și chiar despre cea a teatrului nostru, marele public din țară își avea eroii, personajele sale preferate: Făt Frumos, Ileana Cosinzeana, Strîmbă-Lemne, Sfarma-Piatră, zîne bune, vrăjitoare rele, voinici neînfricați și zmei paralei. Intrînd într-o istorie modernă și contemporană, marcată de invenția neuitatului „regizor” Guttenberg (pentru că și tiparul, pagina tipărită adică, a tîns de la bun început să fie spectacol), s-a remarcat nevoia Imaginii. Mai întîi desenată și nemiscată, săpată în piatră, oțel, lemn, lino-leum, mai tîrziu zinc și tipărită, apoi (tot inertă) ca fotografie, imaginea n-a întîrziat (născîndu-se din mișcare)

să explodeze și să se transforme în ceea ce știm cu toții: **Film**.

În sfîrșit, personajele din poveștile iubite și-au căpătat chipuri proprii: publicul a putut vedea cum era Voinicul, cît de frumoasă era Ileana Cosinzeana, cît era de cruntă privirea Zmeului s.a.m.d.

Publicul, marele public, cel care veacuri întregi de singurătate **asculta** poveștile la gura sobei, acum a început să **vadă** pe cei de care nu s-a despărțit, de fapt, niciodată. Dar spectatorul a evoluat, poveștile lui preferate au părăsit tărîmul credințelor naive și a pășit pe cel al vieții de toate zilele: cu griji și bucurii, cu lupte continue pentru existență și libertate și pentru mai bine. Poveștile au început să reflecte, etapa de

etapă, **istoria** unui popor, nu numai spiritualitatea acestuia. Eroii sînt marcați de amprenta necesităților sociale, ei devin (chiar în cazul personajelor anonime, ale „omului de pe stradă”) personalități.

Dacă publicul care asculta pe vremuri povești se identifica, în taină, cu Făt-Frumos și cu toți Aducătorii-de-Dreptate, acum el s-a obișnuit să dea Ideii un chip (pentru că imaginea trebuie să fie o idee). Spectatorul care în subconștient — cel puțin — tinjește să facă de toate; să lupte cu arma în mînă, să construiască, să descopere noi legi ale naturii, să aducă mîngiere celor năpăstuiți, să smulgă în numele științei noi teritorii necunoscutului, să zboare pînă la stele (și cîte altele), știe că n-are timp pentru toate astea într-o viață (bîată, scurtă viață) de om. Și atunci nu-i rămîne decît să se identifice cu chipul acela pe care Ideea l-a căpătat. Acest chip nu mai e abstract, el e al Actorului, al acestui Personaj modern de Poveste care poate face atîtea într-o singură viață cîte noi, spectatorii, nici n-am îndrăzni să visăm... Actorul care — prin intermediul personajului — ne

Malefică, dar cu zîmbet angelic:
Agatha Margăi Barbu
(aici, în ultimul episod
din serial, *Totul se plătește*
de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail,
regia Mircea Moldovan)



„Învață” cum să trăim, cum să nu greșim, ce e bine și ce e rău, ce e urât și ce e frumos, el — care ride și pînge cu noi și pentru noi, care este iubit sau iubește în locul nostru, lui îi dăm procura sentimentelor noastre, atît de diverse, devenindu-ne astfel nu numai necesar ci chiar de neînlocuit.

Care e numele nostru

Povestea mea (a mea, a ta, a lui...) poate fi o Dramă. Sau o Comedie. Dar Drama capătă un nume, și Comedia, un nume și Dragostea, și Victoria și Înfrîngerea și Întîmplarea și Marea, și Riul și Muntele, și Zborul; și numele lor se identifică ades cu cel al Actorului. Am ris și ridem cu Birlic, cu Giugaru, cu Beligan, cu Toma Caragiu și Mihăilescu-Brăila, am suferit și am triumfat cu Vraca și cu Botta, cu Marcel Anghelescu și Kovacs, cu Lazăr Vrabie și Ciubotărașu, cu Constantin Răuțchi și Octavian Cotescu...

Am dus dorul de Aventură călări,

El, mesagerul idealurilor, ideilor și sentimentelor noastre

pe cai înaripați mîcînd jăratec, și atunci semănăm cu Sergiu Nicolaescu și Florin Piersic și am luat spadă în mîna odată cu Amza Pellea și Gheorghe Cozorici și Rebengiuc, cu George Motoi și ne-am răpus dușmanul împreună cu Mircea Albulescu și Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț și am căzut în tranșe și în țările-nimănu, și ne-am ridicat mereu cu fruntea sus, umăr la umăr cu Caramitru, cu George Constantin și Silviu Stănculescu, cu Ion Dichiseanu, Alexandru Repan și Colea Răutu.

Am visat și am sperat și ne-am privit ochi în ochi cu Timpul, cu Sentimentele, între faidurile unei Veznicii nedezmînte nicînd și am știut că Misterul și Necunoscutul și Nespusul

și Poezia se numesc Irina Răchițeanu și Dina Cocea și Tanți Cocea și Carmen Stănescu și Gina Patrichi și Valeria Seciu și Rodica Negrea; Fiorul și Descoperirea și Purgatoriul și Raiul și Iadul; și Munca Îndrîjită și Sacrificiul și Tăcerea și Strigătul se numesc Olga Tudorache, Irina Petrescu, Toră Vasilescu, Gilda Marinescu, Luiza Orosz, Ioana Crăciunescu, Dana Dogaru sau Rodica Mureșan... Și Săgălnicia și Premeditarea și Spontaneitatea și Surpriza: Stela Popescu, Diana Lupescu și Furtuna copleșitoare și Înșenarea și Stăpînirea-de-sine și Hăzul și Reșemnarea: Marga Barbu, Ioana Bulcă, Margareta Pogonat Draga Olteanu-Matei, Silvia Popovici, Mariana Mihut, Adela Mărculescu...

Zorile

Și iarăși sună ceasul dimineții și o luăm de la capăt și încercăm să pășim demni în viață cînd sîntem mindri de noi și parcă numele lor devine al nostru; ne cheamă Mircea Diaconu, Ștefan Iordache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ernest Maftei, Mitică Popescu, Dan Condurache, Dinu Manolache, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Șerban Ionescu și alții.

Și ne simțim mai tineri, mai senini și mai frumoși lîngă Claudiu Bleont, Ioana Pavelescu, Tania Filip, Gheorghe Visu, Magda Catone, Ecaterina Nazare și Mariana Buruiană și privim mai încrezători Viitorul prin ochii Teodorei Mares, Oanei Sirbu, a lui Adrian Pădureanu, Mihail Constantin, Ștefan Bănică-junior...

Fără îndoială, poveștile-de-la-guara-ecranului sînt numeroase și Fetiți-Frumoși și Îlenele-Cosînzene sînt mulți pentru că Actorul, acest nume, nu e totuna cu Risipire sau Disimulare; ci Întreprinderea a calităților unui popor care din totdeauna a visat și a muncit.

Realitatea noastră îmbracă neînchipuit de diverse forme, intens trăite; telurile noastre reclamă inteligență, răbdare, tenacitate, încredere în oameni și speranță; prin singele nostru trec atîtea impulsuri vitale care ne invadează inima și creierul, încît Actorul român cu A mare e însăși expresia acestui summum de trăiri care ne face și pe noi, anonimiz, prin numele lor, de neuitat...

Radu GEORGESCU

Puterea și adevărul interpreților noștri

Cînd abia se așezau temeliele cinematografiei socialiste din țara noastră, teatrul românesc se afla într-un moment artistic elevat. O cinematografie începătoare putea beneficia din plin de marile comori interpretative. Arta unor personalități de excepție ca Lucia Sturdza Bulandra sau Ion Iancovescu și-au găsit consemnarea pe peliculă, în ample medaloane artistice.

Dar au existat și talente care s-au racordat, din mers, la exigențele noii

arte, talente pe care le-aș numi telurice, pline de temperament, cu simțul realității, ce și-au spus un cuvînt puternic în prima perioadă de tatonare a noului film românesc. Mă gîndesc la actori foarte populari ca Ștefan Ciubotărașu, Colea Răutu. Iar umorul, verva vitală a unor interpreți atît de diferiți ca Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu sau Radu Beligan își căpătaseră consacrarea cinematografică cu cîțiva ani mai devreme, în roluri caragialești. Este meritul lui Jean Georgescu că i-a descoperit și unit



O personalitate copleșitoare în dramă ca și în comedie: Amza Pellea



„Valoarea nu așteaptă ca anii s-o măsoare”: Mariana Buruiană

O „constelație” în plină zi Casa de la micul noștri de Gheorghe Vitanidis cu Valeria Seciu, Ion Caramitru, Alexandru Repan





Personaje literare clasice, în strălucite interpretări:
Victor Rebengiuc și Rodica Tapalagă în *Tânase Scatiu*
(de Mihnea Gheorghiu și Dan Pița)

Într-o ideală distribuție de film, cea a *Noptii furtunoase*, distribuție rămasă apoi zeci de ani valabilă pe scena „Nationalului”. Mai târziu, l-am mai aplaudat pe Giugaru în *Directorul nostru* și în ecranizarea spectacolului „Bădaranii”, pe Beligan în *Celebru 702*, în *Pași spre lună*; iar pe Angheliescu în numeroase personaje de țărani aflați la răspântia timpului. Marcel Angheliescu era un actor de un realism total, care parcă nici nu juca, atât de firesc își trăia rolurile sale (vezi țărânul din *O mică întâmplare*). Iar oamenii de film știu ce efort, câtă introspecție lucidă necesită acest „finess de toate zilele”.

O anume prejudecată a gândirii artistice de la începuturi lansase ideea că eroul popular trebuie să aibă trăsături mai dure, ca să apară cât mai „autentic” în rolurile de țărani și muncitori. Excelenții interpreți, chiar distribuți după o tipologie preconceptă — au știut să dea viață, nuanțe subtile, chiar și unor partituri mai schematice. Eroi creați de Ștefan Ciubotărașu, de pildă, începând cu cel din *Lupeni 29*, până la ultimul rol al bătrânului cefierist din *Așteptarea* alcătuesc împreună un autentic portret al muncitorului, în toată frumusețea, complexitatea sa. Ca și interpretul acestui tip de personaj-actor de mare forță realistă în oricare apariție a sa. Colecția Răutul, unul din stilpii filmului românesc, începând cu *Moara cu noroc*, continuând cu *Setea*, *Facerea lumii* etc.

Surprizele

Frumos, elegant și sobru: Geo Barton, îmbrăcat, probabil, pentru prima dată în viața lui țărănească (despre el găsite rele spuneau că în primii ani nu era decît „un frac pe scenă” — lucru de altminteri important în teatrul vechi, de bulevard) a știut să interpreteze, în profunzime, condiția contradictorie a personajului său, haiduc demonic, Samădaul din *Moara cu noroc*. Traectoria filmografică aceluși „principe al scenei românești” cum l-a spus lui George Vrăcă, este mai

**Avem actori
de film
competitivi
pe plan mondial.
Să-i distribuim
cu rigoare,
încredere și curaj**

complicată. Primele scenarii despre schimbările revoluționare ale societății românești nu-i ofereau decît „un smoking pe ecran”, rolul dușmanului de clasă burghez, manierat — rol cam ilustrativ-tezist, lipsit de funcționalitate dramatică. Trebuiau să treacă mai bine de zece ani pînă ce marele actor să dobindească adevăratul său rol de film, demn de creațiile lui scenice: Brîncoveanu din filmul *Tudor*. El îi prilejuia lui George Vrăcă secvențe antologice de mare cinema, interpretul român puțin fi comparat aici — cred — doar cu un Jouvet sau un Laurence Olivier.

Confirmările

Cu timpul, marii noștri actori de teatru găsesc și în cinema tot mai complexe partituri. De la *Citadela sfărîmată* pînă la *Serata* Malvinei Ursianu, Kovacs Gyorgy își va desfășura cu prestanță talentul în diverse roluri importante. Noii regizori încep să vadă mai profund personalitatea, disponibilitățile interioare ale talentului, dincolo de tipologie, de chipurile interesante ale actorilor. Cei care și-au început foarte tineri cariera de actori de film (cu 30—35 de ani în urmă) sînt astăzi în deplinătatea puterii lor artistice. Ei au avut șansa de-a crește

împreună cu clasa paralelă de regizori de film de la I.A.T.C., colaborînd încă din institut la lucrările lor de studiu. Cu această generație a evoluat și s-a maturizat, de fapt, filmul românesc în anii 60—70.

Prima revelație cu adevărat cinematografică, *La mere*, film de diplomă semnat de Iulian Mihu și Manole Marcus, a lansat-o pe Silvia Popovici eroină lirică cu mari disponibilități dramatice, dezvoltate apoi în *Gloconda fără suris* de Malvina Ursianu. *Valurile Dunării* o lansează pe Irina Petrescu, actriță deosebit de sensibilă și inteligentă, foarte originală, care ne-a mai oferit, ulterior, creații memorabile în *Duminică la ora șase*, *Facerea lumii*, *Răutăciosul adolescent*, mai recent, în *O lumină la etajul X*. Dar celor două moderne interprete de film nu li s-au scris, încă, din păcate, partiturile de maturitate artistică. Rolurile mult visate. Pe scenă, Gilda Marinescu începe să rela cu succes marile partituri ale Luciei Sturdza Bulandra — filmul însă o folosește rar, în miniaturi de compoziție. Olga Tudorache, un talent copleșitor, bogat, enigmatic și surprinzător, un uragan de talent, comparabilă, după părerea mea, doar cu Irene Păpas, este și ea invitată rar să filmeze, în timp ce pe scenă și respectiv pe micul ecran a jucat, cu succes, pe Victoria Lipan din „Baltagul”, actrița „Premierei” lui John Cromwell, mama din „Efectul razelor Gamma”... depășind-o, după părerea unanimă, pe marea Joanne Woodward.

Din această generație, Draga Olteanu-Matei s-a impus în roluri de femeie energică, pătimașă, Margaretă Pogonat are și ea la activul ei cîteva roluri antologice: cel din *Meandre*, *Drum în penumbră* ori în serialul TV *Lumini și umbre* — dar și foarte multe „servicii” făcute unor partituri de circumstanță. Luiza Orosz a avut șansa unui rol adevărat, scris de un scenarist care crează oameni autentici, nu fantome — Petre Sălcudeanu — și a intruchipat o bătrînă țărăncă viguroasă, demnă, în *Vifornița*, apoi două roluri de compoziție foarte interesante în *Urgia* și *O lacrimă de fată*.

Marga Barbu își afirmă un registru interpretativ amplu, subtil, variat, de la *Procesul* alib la recenta *Domnișoara Aurica*.

Momentul maturității

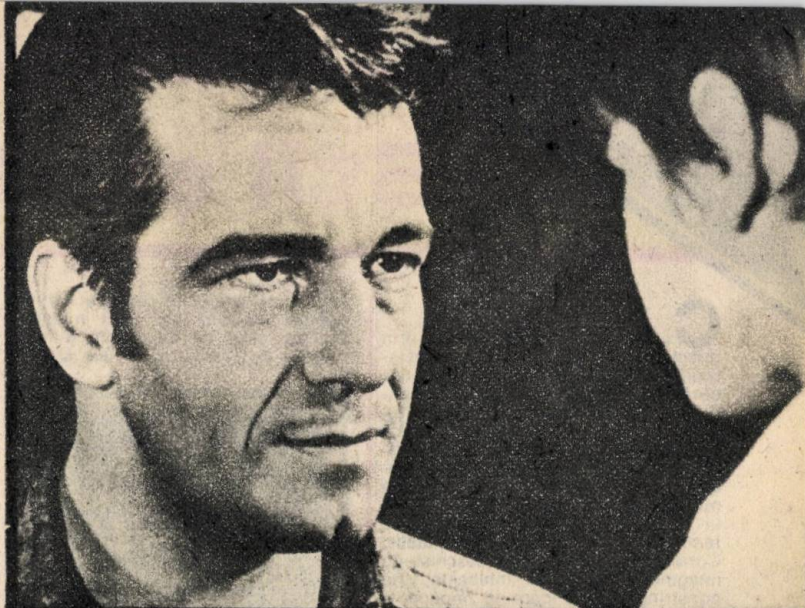
Ultimele două decenii și jumătate de film românesc sînt indisolubil legate de o echipă de actori moderni, stimulînd fantezia regizorilor într-o măsură mai mare ca cei din generațiile anterioare: Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică, George Motor, George Constantin sau regretații actori ca Amza Pellea, Toma Caragiu, Emanoil Petruț, Octavian Cotescu, Mihai Palădescu, disparuți în plină putere de creație. Actorii cu un joc modern, precum singurul ne-provenit din teatru, format deplin în cinematografie: Ilarion Ciobanu. Or ca altă vedetă autentică de cinema, mai mult decît o vedetă, un suflet, un spirit plin de haz și de ideal, un „cavaler romantic”: Florin Piersic. Sau ca Toma Caragiu cel din *Actorul și sălbaticii* — care n-a mai avut parte și de acele partituri clasice, în ecranizările visate după „Ciocoi vechi și noi”

sau „Crăi de Curtea Veche”. Amza Pelea a fost poate singurul care a beneficiat de o paletă cinematografică foarte bogată, interpretând figuri istorice grandioase, măreț realizate, ca Decebal sau Mihai Viteazul, sau cele de luptător ilegalist din **Stejar extremă, urgentă**, apoi inginerul Petrescu din **Puterea și Adevărul**. A fost cu succes și Ipu, înțeleptul și tragicul nebun al satului, a fost Preda din **Osinda** sau — compoziții interesante: primarul din **Dulos Anastasia trecea** or președintele C.A.P. pus pe furtașguri și abuz de putere din **Casa dintre cimpuri**. Și de fiecare dată autentic, original, complex, el, marele interpret, și mereu altul în fiecare personaj rescris de talentul lui puternic, exploziv, vital. Avea un prieten credincios în persoana lui Sergiu Nicolaescu, care i-a oferit multiple posibilități să-și desfășoare talentul. Paletă bogată din care nu lipsea nici comedia cinematografică.

Redescoperiri, afirmări, speranțe

Între timp a cucerit ecranul cea de-a doua generație de regizori de film pregătiți la IATC. La ei am putut constata un lucru straniu și îmbucurător: unii actori, neglijați de propria lor generație de regizori, au fost descoperiți și lansați de cei mai tineri. E cazul lui Emil Botta, care reapare în marele preot din **Dacii**, în **Subteranul**, în **Reconstituirea**. Roluri ce l-au afirmat și în cinema, demn de talentul său, exact prin ceea ce avea el specific: acel exces de sensibilitate și vizionarism care, cu mulți ani în urmă, nu aveau ce căuta în cinematografie. Mircea Albulescu, după **Puterea și Adevărul**, rol profund dramatic, complex, realizat cu multe nuanțe, și-a dobândit cel de-al doilea personaj adevărat mare și memorabil, prin regizorul mai nou, venit în cinema, Alexa Visarion, în **Înghițitorul de săbii**.

Apoi, tot un tânăr, Dinu Tanase îi oferă rolul **La capătul liniei**. Personaj bulversant, antologic. Alături de generația Amza-Albulescu se afirma acum și cel cu zece ani sau douăzeci de ani mai tineri. Ajung la maturitate creatoare actori cu o sensibilitate și spiritualitate, cu o vervă și suplete interioară și exterioară în pas cu complexitatea, cu ritmul, lăureșul epocii moderne. Această sensibilitate și inteligență adaptabilă și viguroasă e reprezentată de actori cu experiență ca Ion Caramitru sau Mitică Popescu — atât de diferiți unul de celălalt — ca Valeria Seciu sau Gina Patrichi, ca Mircea Diaconu sau Tora Vasilescu, actori străluciți cărora regizorii de film le rămân datori. Dar marele rol cinematografic anume scris — de pildă — pentru Valeria Seciu încă n-a apărut. Nici rolul următor al Ginei Patrichi după bravura din **Proba de microfon**... Lui Ion Caramitru, care ne copleșește de trei ani pe scenă și cu un Hamlet uimitor, de talia lui Laurence Olivier, în cinema i s-a oferit, după **Porțile albastre ale orașului** ori **Stejar extremă urgentă** și, la mare distanță, un Luchian memorabil. Desigur, nu mai există un Camil Petrescu, Marin Preda ori Horia Lovinescu să-i scrie un rol pe măsură, dar regizorii ar putea să caute alți literați



Farmecul interpretului dădă farmec personajului:
Sergiu Nicolaescu (*Pistruiațul de Francisc Munteanu*)

făunfori de mari personaje pentru marii noștri actori. Regizorii polonezi Bogdan Pohreba l-a caracterizat astfel pe Mitică Popescu pe care l-a distribuit în **Trenul de aur**, după ce l-a văzut pe scenă: „Este o combinație de Humphrey Bogart și Fred Astaire”. Un alt interpret de excepție, Mircea Diaconu, a realizat câteva compoziții de neuitat, în **Secvențe**, în **Înainte de tăcere**, după ce fusese de două ori protagonist remarcabil la începutul carierei sale în **Filip cel bun și Mere roșii**. Ovidiu Iuliu Moldovan face parte și el dintre actorii ce știu tot, pot fi oricând cuceritori și interesați — dar va ține și pe ecran cu forța dramatică, subtilitatea cu care îi joacă pe scenă pe Caligula și pe Despot? Din fericire, la noi, talentele răsar cu zecile, unul după altul. Dintre cei

foarte tineri, inimitabilul Claudiu Bleont, originalul, fermecător Gheorghe Visu — cuplul strălucit din **Să mori rânit din dragoste de viață**. Mai sînt și tinerii de o maturitate timpurie, ca Serban Ionescu — parcă un fel de fiu suflătesc al lui Amza Pelea — ori ca straniul, enigmaticul Marcel Iureș din **Domnișoara Aurica!** Sau lungul sir al personajelor de fundal, mari actori de compoziție de la Ernest Maftei la Valentin Uritescu. De ei este totdeauna nevoie într-o cinematografie realistă...

Da, bogăția de actori a filmului românesc este izvor nesecat și darnic. Să-i oferim tot mai des șansa actorului de a-și dovedi talentul cu cît mai multe „probe de frumusețe”, cum spunea D.I. Suchianu.

Ana HALASZ

O mare partitură pentru un mare actor: Toma Caragiu (*Actorul și sălbaticii* de Titus Popovici și Manole Marcus)



Stil și stiluri

Citit astăzi, programul estetic prin prisma căruia Andre Bazin vedea destinul filmului ne apare tot atât de tulburător — dar și derutant, poate, pentru unii — ca în anii '50: „cinematograful trebuie, încă, să devină ceea ce îl constrânge să fie însăși condiția sa. Realismul rămâne de cucerit”. De specificat că teoreticianul avea în vedere nu moneda tocită a „reflecției realității” ci forța de a înscrie raporturile cu realitatea într-un **univers semnificativ**. Conștiința bătăliei mereu deschise cu imaginea, deopotrivă inhibantă prin constrîngerile pe care le impune și seducătoare prin libertățile la care îndeamnă, acuitatea acestei conștiințe, decide angajarea cineastului în cîmpul estetic și contribuția specifică a fiecăruia la diversificarea ansamblului.

Ultimele două decenii de film românesc — practic, jumătate din existența sa postbelică — au instalat cinematograful național pe un teren fertil, favorabil căutărilor, afirmării și deslușirii glasurilor proprii. Am socotit întotdeauna un semn de maturitate, de lucidă cumpănire a forțelor — nu numai de orgoliu — respingerea unei anumite siguranțe pe care o poate da plasarea — disimulată sau nu — în imediata vecinătate a fasci-

colului de strălucire pe care îl trimit operele de vîrf ale unui moment. Practic, ceea ce obișnuim a numi „lecțiile de cinematograful” ale lui Vic-

**Ultimele
două decenii
au instalat
cinematograful
nostru
pe terenul fertil
al afirmării
unei varietăți
de voci artistice**

tor Iliu sau Liviu Ciulei se vor insinua după o mai îndelungată gestație, peste un arc de timp, în creația unor regizori.

Cinematograful afirmat în primii ani de după 1965 seamănă cu cel al maestrilor doar în ceea ce privește încrederea în forțele proprii, în specificitatea filmului, dar timbrul celor care își spun cuvîntul acum, este altul. Să amintim numai cîteva dintre filmele apărute către sfîrșitul deceniului 7 și începutul celui următor: **Răscoală, Dimineții unui băiat cuminte, Duminică la ora 6, Faust XX, Dacii, Meandre, Gîconda fără surie, Ultima noapte a copilăriei, Balul de simbrătă seara, Un film cu o fată fermecătoare, Serata, Puterea și Adevărul**; tot alții autori care anunță — sau continuă, în cazul unora — un drum al lor. Amploarea epică sever controlată va deveni marca stilistică a lui Mircea Mureșan și Manole Marcus (am în vedere, în tot ceea ce urmează, o tendință fundamentală, nu și unele accidente, sincope, ezitări ulterioare).

Cinești credincioși unei anumite ritmici obținute prin decupaj-montaj, tensiunii conținute nu de „cadru elaborat” ci de rigoarea înlanțuirii. Poate că lor li se potrivește observația călinesciană referitoare la proza lui Rebreanu, încolărită la nivelul frazei precum apa mării luată în căușul palmei, bogată în nuanțe, cînd este privită în întinsul ei. Cu o altă disponibilitate temperamentală, Sergiu Nicolaescu străpunge cu ușurință carcasa epicului a cărui substanță este resorbită într-un dramatism avid de spectaculos; în filme istorice sau în ecranizări, în **Dacii** sau **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**, în **Mihai Viteazul** sau, mai tîrziu, în **Clujeandra**, cineastul va fi solicitat de articularea filmului după principiile simfonismului, explozia energiilor latente acumulate într-o secvență sau alta fiind inevitabilă. Intrările patetice, metaforele enorme („spulberarea” imaginară a mesenilor din **Atunci i-am condamnat...**, dansul în noroi din **Clujeandra**) sînt foarte la îndemîna autorului.

Structuri moderne

Un Andrei Blaier, sau Mircea Săucan impun dreptul cinematografului de a-și apropia structuriile mai libere ale narațiunii moderne, de a stabili modulații ce urmează fluxul capricios al memoriei. Fluiditatea unei astfel de scriituri este un suport propice lecturii polisemantice a imaginii. Dacă autorul **Meandrelor** va fi copleșit, în cele din urmă, de propriile încîfrări, Andrei Blaier, dincolo de oscilațiile traectoriei sale, va reinnota, la anumite intervale, firele interogației pe marginea raporturilor dintre artă și realitate. Judecat din acest unghi, un film mai recent precum **Rideți ca-n viață** — cu titlul său ironic — repune în discuție, ca și **Mireasa din tren** al lui Lucian

Aproape de viață, de diversitatea ei
(Fapt divers de Ioan Grigorescu și Andrei Blaier,
cu Harion Ciobanu și Vasile Murariu)



Foto: VICTOR STROIE

Bratu, autenticitatea aflată în spatele măștii ludice, opusă inautenticității de fond, ce sălășluiește nestingherită, „la vedere”, în clișeele curente. Într-o altă modalitate, asupra căreia vom mai reveni, descoperim „jocul cu masca” la unele filme ale lui Dan Pița și Dinu Tănase, (cu al său *La capătul liniei*.)

Impăcat cu sine doar atunci când își acordă, cu o celebră formulă, „o libertate fără margini”, Ion Popescu Gopo, pe care l-am asemănat cîndva unui „rupător de rînduri” are intuiția modelelor pe care le anticipează și le părăsește. Aventura filmului pus în mișcare și hrănit din resurse culturale, navigînd dezinvolt printre citate și referințe literare, folclorice, cochecînd nonșalant — uneori prea nonșalant — și cu „strategia vocilor” („cine și în numele cui vorbește”? — întrebare obsedantă a retoricii moderne), o astfel de aventură poate fi savurată în filmele lui Gopo. Ecuațiile insolite ale relațiilor dintre Bine și Rău, propuse odată cu *De-aș fi... Harap Alb*, *Fuști XX, Rămășagul*, justifică — în ciuda nementinerii sub permanentă autoritate a formulei adoptate — dezlănțuirea fantezistă, deloc inocentă. Regimul candorii este întreținut în ferioriile Elisabetei Bostan, care disocchiează cordial cu povestea, fără să o provoace în filme ca *Veronica*, *Mama*.

Voința de stil

Deși nu stă în intenția acestor rînduri stabilirea unor raporturi de opoziție între un tip de angajare stilistică și altul, evidența procesului de cristalizare a unor personalități așează alături, cel puțin în pagină, contrariile. Cu *Gloconda fără suris*, Malvina Urșianu — reprezentanta unui cinematograf „de autor” în accepția integrală, dacă se poate spune așa, a noțiunii — se instalează, neșovăitor, într-un spațiu pe care, treptat îl va extinde, dar pe care nu-l va părăsi, în fapt, niciodată. Adversară a disoluției gratuite a epicului și nicidecum o fanatică a chingilor dramaturgice — cum abuziv s-a interpretat uneori — cineasta își află „pămîntul ferm” într-o construcție apropiată modelului ibsenian: povestirea al cărei martori sîntem, este o consecință, întotdeauna gravă, a unui conflict detonator ce s-a petrecut într-un timp trecut, invocată dar nu și vizualizată (cineasta rezistă, ca într-un dur pariu, oricărei tentații a flash-back-ului; atunci cînd apelează la rememorare, ca în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, acesta devine însăși matca din care răsare filmul.) Personajele nu pot evada din prezent, dar aduc cu ele trena unor experiențe dureroase, identificate, de cele mai multe ori, ca dramă a opțiunii: o alegere eronată, o încercare sau o sfidare imposibilă a istoriei. Nu întimplător, motivul „întoarcerii” ritmează multe dintre filmele Malvinei Urșianu: *Întoarcerea într-o geografie* (*Trecătoarele iubiri*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*), revenirea către sine (*Gloconda fără suris*, *O lumină la etajul X*) Arhitectura minuțioasă a raporturilor dintre eroi, caracterul tăios al înfruntărilor, decelabil și la nivelul



Istoria la scara... platoului (*Figuranții de Malvina Urșianu cu Gina Patrichi, George Constantin și Stela Popescu*)

dialogurilor și al unei „neîndurări” cu care personajele sînt aduse în raza aparatului (autoarea ocolește sistematic comoditatea mișcării cîmp — contracîmp), acuzata investire a spațiului cu o funcție semnificantă (de la dispunerea palierelor acțiunii din *Serata* sau *Pe malul stîng al Dunării albastre* la irepresibila chemare a locului de baștină din *Trecătoarele iubiri*), toate acestea mărturisesc nu seducția în fața valorilor „de laborator” cit respingerea înțelegerii uniformizatoare a „firescului”, confundat, de prea multe

ori, cu calchierea gestului cotidian. Spunea Roland Barthes: „Între semnul intelectual și semnul visceral, această artă dispune în chip ipocrit de un semn bastard, eliptic și pretențios, pe care îl botează cu numele pompos de *natural*”.

Fără a fi declarat polemic, cinematograful Malvinei Urșianu subminează, cu tenacitate, „naturalul” care trece ilicite vămile, înainte de a plăti tribut artei.

Semnificația detaliului călinescian (*Ioanide* — de Eugen Barbu, și Dan Pița, cu Carmen Galin, Ovidiu Iuliu Moldovan și Ion Pacea)





Surpriza, element al stilului: Mihai Iulian
(Anotimpul iubirii cu Cristina Deleanu și Gheorghe Visu)

Naturalul pindit și furat, ca în primul episod al **Secvențelor** lui Alexandru Tatos, nu este suficient, prin el însuși, creației. Descifrăm aici o lectură superior asumată și tocmai de aceea cu deosebire fertilă pentru generația afirmată în anii '70. După ce a preluat de la Victor Iliu și Liviu Ciulei „voinea de stil”, Dan Pița se îndepărtează — temporar — de momentul **Nunta de plată**. Filmele de început ale lui Mircea Daneliuc, unele dintre cele semnate de Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Constantin Vaeni reflectă suflul înolitor adus de altă generație. Riscul dramatic al agresiunii realității, care nu se lasă „reconstituită” silnic, este interpretat ca „un avertisment ce stărnește apetitul polemic, vizate fiind peliculele multumite cu propria lor viziune mărginită a raporturilor cu realitatea.” Mircea Daneliuc strecoară încă de la filmul de debut, printre personaje, un purtător al simbolului aparat de captare a realității: reportorul TV din **Cursa**, cu avalanșa sa de întrebări stereotipe. Prezența pasageră la început, „omul cu camera” va deveni protagonist în **Proba de microfon**, personaj-semn, prin intermediul căruia se dezlănțuie ofensiva împotriva fetei „programată” să devină „un caz” spre astimpărarea „foamei de realitate”. Fuga eroinei, pierderea în anonimatul masei, sinonimă cu refugiu ființei oboseite în contactul cu cotidianul hărțuitor, pune capăt și nervozității mișcărilor de aparat, dincolo de care nu aflăm, imediat (ar fi prea lesne oferită) — cheia unui cinematograf cuceritor, dar numai în aparență și foarte ușor de descifrat. De altfel, recursul ulterior al cineastului la o proză cu accente onirice, imi întărește convingerea că obsesia fundamentală rămâne cea a raporturilor artei cu realitatea. Concluzie valabilă și pentru Dan Pița care, fie că se exercită în registrul parabolei ca în **Con-**

curs, fie în cel al filmului de actualitate, este egal cu el însuși. Într-un caz — eroii sînt opaci (sînt tentată să spun; precum într-o parabolă a „orbirii” prin mediocritate și conformism), chipul le este cotropit, pe nesimțite, de o mască. În cel de al doilea — personajele se ascund după o mască, fragilă și tremurătoare, ca o pavază vulnerabilă.

Recursul la mit

Important mi se pare că aici, ca și în **La capătul liniei** al lui Dinu Tănase,

stilul nu a absorbit, nu a devorat substanța filmului, lărgirea cîmpului semantic fiind precumpănitoare. Rămîne de văzut dacă generația afirmată în anii '80 își va susține, tot atât de ferm propriul ei pariu. Deocamdată, și-a luat distanța prin apelul la resursele realismului magic cultivat de literatura noastră. Și Serban Marinescu (**Moara lui Călfar**), și Ioan Cărmăzan (**Țăpınarii**) și Adrian Istrătescu-Lener (**Cătonul părăsit**) au debutat proclamînd virtutea filmului de a fi apt să-și fixeze rădăcinile într-o realitate de factură culturală: povestire, legendă, mit. Modalitatea, mai ezitant folosită de către Cărmăzan și Istrătescu, este admirabil manevrată de Serban Marinescu care, pe „urmele” narațiunii lui Galaction, descătușează forța demiurgică a textului a cărui voință poruncește toate jocurile, luminează sau retrace statutul eroilor. Un instinct artistic sigur l-a îndemnat pe tînărul regizor să nu-și taie toate punțile cu opera de început, odată intrat într-o altă zonă a literaturii, cu **Domnișoara Aurica**. Un București de altădată, un mic univers în care viața înseamnă, mai ales, speranță și amăgire cu griji întreținute, a fost reconstituit, în întregime, pe platouri, nu pentru performanța perfecte imitații, a concurenței naturii, ci, cred, pentru a mijloci subtila sugestie a trăirii realității ca o iluzie. Desigur, adecvarea la proza lui Eugen Barbu se putea petrece în felurite chipuri, cineastul a ales o cale care îi îngăduia, într-o anumită măsură, adîncirea unui demers anterior. Consolidarea timbrului personal pare a fi preocuparea și a unor regizori din generația anterioară: Cristiana Nicolae este tot mai ancorată în perimetrul unui cinematograf al poeziei adolescente, Tudor Măzăscu în cel al strategiilor narative (**Încrederea**, probă elocventă), în timp ce prin Constantin Vaeni, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu se face răcordul vital cu valorile neatinse de vreme ale filmului clasic.

Magda MIHĂILESCU

„Special” din primele sale ediții: Mircea Daneliuc
(Ediție specială cu Mircea Albulescu,



Este grea întoarcerea în starea genuină a primei impresii. Cu atât mai greu când e vorba de personalitatea fascinantă a Maestrului. Nimeni, niciodată vorbind despre domnia sa, nu i-a spus altfel. Și poate aceasta a fost menirea sa în viață: să fie „il maestro”, acela care îi dirijează și învață mereu pe ceilalți arta sa. Având darul rar al vocației creatorului de film, nu-l putea dăru prin învățare, celorlalți. Aceasta nu se poate. Dar, fiind un perfect profesionist totodată, era mereu, și este ca atare, Maestrul. Așa cum o cere această nobilă înțelepciune: căutând să transmită sensul filozofic al unei arte. Niciodată n-a discutat cel mai mic amănunt al existenței, din „cadru” sau dinafara lui, fără să-i lege de o legitate care era a vieții și a profesiei. Obsedat în acest sens de cinema ca de o Artă aparte, de etica, socialul, estetica și mitul ei.

Ca atare mi-a apărut Maestrul Jean Georgescu din prima clipă; ca o persoană mesianică, un devotat propovăduitor al unei credințe, ca un mare pachetot ce străbate neabătut oceanele timpului și furtunile „zonelor”, înfruntând neștiutele și perfidele iceberguri către felul său; de-a demonstra, prin operă dreptul în cetate al Artei Filmului. Prima dată când l-am auzit numele a fost acela cu poreclă, „Georgescu-film”, iar prima dată când l-am văzut, doar un minut — personaj insolit ce oficia exemplar ritualul unui artist-maestru împărțind cu politete grația unor funcționare boabele aurii ale unui ciorchine. Aceste vagi impresii, mai șterse atunci decât acum, erau în mine și-și spuneau ecoul când l-am revăzut la discuția scenariului filmului **În sat la noi**, la care, atunci student în anul doi, la I.A.T.C. eram chemat dintre cei tineri. Atunci am văzut cum acest om cu niște ochi care **ăliau să vadă**, se concentra asupra unui singur scop, se pare pentru el unic: ca acest film să se facă. Nimic nu-i era prea greu pentru asta. Nici chiar tăcerea în fața unor opinii laice teziste, sau fanteziste, uneori jenante, enunțate grav, despre scenariu.

Atunci am învățat ce stăpînire de sine cere meseria pe care o reprezenta, acolo, Regizorul. Pachetotul de cursă lungă și-a continuat neclintit calea, au mai fost probabil multe ședințe tot despre scenariu, încît la mijlocul anului trei am fost trimis să fac practică pe platoul unde Maestrul făcea probe de actori tot la **În sat la noi**. Lucra cu tehnicienii săi pe care-i cunoaște bine de la **Noaptea furtunoasă** și pe care, practic, îi formase. Ceea ce m-a uimit atunci a fost faptul că nu-și scotea pălăria-i devenită proverbială. Mai tîrziu am înțeles de ce: dintr-o eleganță, dar și pentru a-și cruța sănătatea, întrucît pe platou sînt curenți de aer. Mă mai uimiseră mult comenziile lui în franceză, așa cum fusese învățat el cînd lucrase acolo, în Franța: „Moteur!” (în realitate abia acum, de cîrind, Maestrul mi-a lămurit: el comanda filmarea spunînd „moteurs!” la plural deci; în studiourile franceze unde realizase cele trei filme adresîndu-se operatorilor de la cele două aparate, motoare: imagine și sunet) și „Coupé!”. Ceilalți regizori, adoptînd de la Maestru, comanda „motor!” așa cum îl auziseră, iar la întreprerare strigau mai simplu: „stop”. Așa a rămas pînă azi. Asta descopeream văzînd

Omul-cinema numit: Jean Georgescu



portrete
subiective

Maestrul

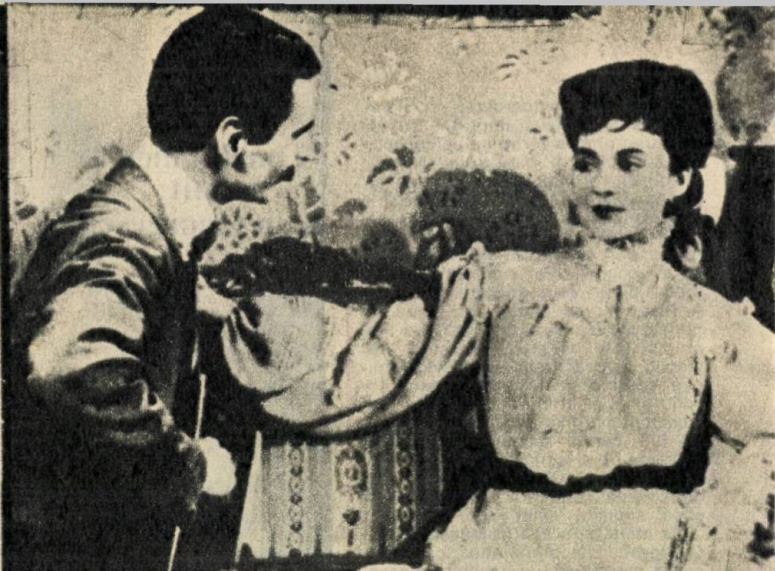
Foto: VICTOR STROE

ceva mai tîrziu alte echipe. (Cei ce studiaseră la VGİK comandau „acțiune!”, apoi au apelat și ei la unanimitate „motor!”). Maestrul, la probele pomenite, cerea de la toți cei de pe platou, precizie, acuratețe, simțul cadrului și... multă putere de muncă. Privindu-l cum stătea cite 10-12 ore în picioare, acționînd mereu în cadru, intervenînd în decor, în costum, în recuzită, în machiaj, strunindu-i pe toți, jucînd toate rolurile spre a transmite exact adresa și ritmul, fiind mereu atent și prevenitor, politicoș dar ferm, intervenînd în toate direcțiile ca un Eliade al începuturilor filmului românesc (Nu era Eliade și dascăl și scriitor, și traducător și corector, și savant și om public și tipograf și librar...?), am înțeles că munca de regizor de cinema e imensă. Făcută, bineînțeles, cu vocație dar și cu meserie. În acele zile (de altfel și astăzi,) Maestrul mi se adresa totdeauna numai cu „domnu’ Stioapu”, politete aplicată exemplar pe toată scara ierarhică, de la mașinist la operatorul șef. Astfel, într-o seară cînd l-am simțit obosit și singur, mi s-a adresat în timp ce continua să lucreze, cu cea mai fraternală voce, cu nălipitul „domnu’”, jenat chiar, luîndu-mă deoparte, mi-a solicitat un serviciu personal: să-i cumpăr „de la Athénée Palace, drăguța”

niste sandvișuri și... țigări”. A fost clipa mea de comuniune (acceptată cu oforul Maestrului și am fost bucuros pentru asta. Apoi, în plină vară, chiar spre toamnă, am început filmările în ambianța comunei Rădești și atunci pentru mine s-au deschis porțile adevăratului „cinema”. Descopeream puterea uriașă declanșată de cele câteva foi de hîrtie, scenariul la care lucrase atîta, simțeam cum totul se organiza prin viziunea, concepția venită din interiorul unei simțiri aparte... suflul unui film. Al Maestrului. Alături coechipierul său, regizorul Victor Iliu aflat atunci la primul său film de ficțiune. Contribuția lui Iliu la scenariu era evidentă și premiul pentru scenariu regizoral luat la Karlovy Vary a răsplătit pe drept munca amîndurora. Pe platou, însă, creator al aceluia miracol ce se petrece pe ecran, era regizorul unic; Maestrul, propulsat și ocrotit de gentilețea și discreția lui Victor Iliu (mai în voga zilei prin documentarul doosebit **Scrisoarea lui Ion Marin către Scintila** ce anunța parcă, deosebitul film **Comoara din Vadul Vechi...**)

Eram convocat devreme pe platou și controlam figurația în care abia cu timpul am identificat retroactiv și pe

operatorul pionier Barbelian, și pe editorul vechii serii „Cinema” — Cassvan, alături de primii „artiști” de cinema împătimiti de peliculă, pe care Maestrul îi strânsese în jurul său, frațern și generos. La ora fixată silueta impecabilă a regizorului apărea impunând și transmitând sentimentul de serios și aplicat. Zîmbetul avea acea curtoazie și gentilețe chiar generoasă, niciodată familiară, care a fost orgoliul unei civilizații europene. Acestea toate se transmiteau. Apoi ceea ce mă fascina la filmare era atenția acordată de regizor tuturor amănuntelor, acelor lucruri despre care ești tentat să spui că „nu se văd”: o șipcă ieșită anapoda dintr-un gard, o pătură greșit așezată pe capra unui docar, o mustață prost lipită unui „episodic”... De câte ori nu tresăream la auzul: „domnu’ Stiopu!” și eram trimis „repede” să mătur drumul satului de urmele trecerii vreunei căruțe nedepinsă cu rigoriile filmării... și de câte ori nu mă împiedicam de propriile-mi picioare cînd auzeam severul îndemn al regizorului ce privea prin vizor: „nu acolo!”... „mai încolo!”... „mai încocoace!”... fiind pus să reglez mărunțișuri care toate „se văd”. Toate acestea ce mi se păreau că vin de foarte departe, de la un Méliès sau Stroheim, îmi intrau în sine și au intrat în nervul unei cinematografil în formare. Maestrul hotărâ milimetric așezarea travelling-ului, a unui obiect semnificativ... Peste ani l-am văzut astfel pe Antonioni cadrînd îndelung o scrisoare și pe Truffaut în **Noaptea americană** — cel mai frumos film despre film — așezînd „în cadru” mina unui actor. Maestrul român lucra cu actorii impunîndu-le un anume sens și ritm... un stil. Le arăta, deci, adevseori, „cum”. Dar lucra în același timp și cu aparatul. „Făcea cadru!” Nu aș spune azi că el lucra cu aparatul cum lucrează un pianist cu pianul său. Căci, de fapt, pianistul lucrează cu minile. Iar aparatul, pentru Maestrul, acolo, pe platou, părea un organ vital al său. O prelungire, ca mina sa,



Bijuterii literare devenite bijuterii cinematografice
(*Lăutul slăbiciunilor* de Caragiale — Jean Georgescu, în interpretarea lui Radu Beligan și Eugenia Bădulescu)

ochiul său, prelungirea minții sale. Prin acel aparat se scurgea fluxul mental al unui film, al său, ce apoi avea să fie fluxul de imagine și sunet neîntrerupt, pe un ecran. Inconștient și nestăpînit, cum sînt, odată i-am propus o idee de debut de cadru. Pe măsură ce vorbeam îmi dădeam seama de absurdul faptei mele. Dar Maestrul, privindu-mă țintă în ochi, n-a spus nimic, a avut o caldă tăcere, o înmuiere a privirii pe care n-am s-o uit niciodată, botez în lordanul celui aer cald, înmiresmat, de vară, într-o livadă cu meri ce era platoul zilei... și i-a spus operatorului să înceapă cadrul... întocmai! N-am mai repetat niciodată tentativa unei iluzorii coope-

rări... Dar am înțeles atunci că ceea ce era mai important pentru Maestrul era filmul, nu orgoliul său principal, și că acceptase ce-i adusesem, o fărîmătură, la ospățul său, fiindcă servea „Filmul”. Și l-am respectat și l-am iubit pe Maestrul. L-am respectat și iubit apoi cînd, primit cu generoasă cordialitate la montaj, am văzut cum mile de metri filmați erau văzuți și revăzuți de zeci de ori, cum fiecare fotografie era atent trecută prin moviola sa, de zeci de ori, ca din film să nu se piardă nimic bun, nici un grăunte de frumusețe, ca totul să fie înmulțit ca efect. Așa am văzut, la capătul lungilor zile de montaj, oboseala regizorului, obsesia sa, mergînd pe jos spre casă, rememorînd înainte-înapoi rîndurile... cu rumegarea grea a unor imperfecțiuni inerente turnării... cum să le repare?... Și, a doua zi, vedeam rodul muncii mentale de peste noapte... o soluție... Mereu îmi răsăreau în minte vorbele sale: „În film totul se vede; ce lași prost aici, colo se adună și iese filmul prost!”... „Regizorul este singurul care vede filmul... dacă e regizor. Altfel... oricine poate face film; și portarul!”... L-am însoțit apoi la premiera acestui film la care asistasem de la început pînă la sfîrșit... **În sat la noi**. Maestrul avea grijă de proiecție... stătea în sală, în picioare, în spate... Da, munca sa nu se terminase... Ne strecuram împreună în sălile întunecoase, aglomerate de cartier. Nimeni nu ne însoțea. Stăteam în picioare într-un colț de sală... Urmăream „sala”. Și maestrul spunea: „Dragă domnu’ Stiopu, la premieră regizorul filmului rămîne fără loc; cînd filmul e gata nu te mai cunoaște nimeni, nimeni nu mai are nevoie de tine...” Cu timpul abia, am înțeles adevărul amar al cuvintelor Maestrului despre profesie. Și tot cu timpul am înțeles importanța actului Maestrului: a impune unei cinematografil, cu o consecvență pînă la sacrificiul de sine, harul și ținuta înaltului profesionalism.

Antologie a cel Birlie cu „minca-i-ai coada, cucoană!” din ecranizarea lui „Bubico” (Mofturi 1900)



Îndrăgostitul de cinema

portrete
subiective

Parafrazându-l pe Goethe în reflecțiile sale am putea spune că în iubire o iei mereu de la început. Aceasta îmi rezona încă neclar în minte în timp ce vedeam într-o mică saia la „Sahia”, o proiecție de lucru cu filmele lui Moscu Copel. Imagini se succed, dar se succed doar imagini?... Nu, se succed aici stări filmice care conțin aceeași tentație a surprinderii unei indicibile grații și mister al existenței. Copel îmi apare acum „un adevărat reîncepător” al întrupării nuanței existenței, al „spumei zilelor”, a ceva care e desigur și gând și simțire, dar, de fapt, numai stare. E aici acea stare de cinema, acea vrajă a comunicării audio-vizuale, spațio-temporale; Copel e un împătimit al acestui miraj ce se petrece pe un ecran. Descopăr, da... el e îndrăgostitul de cinema. „Iubirea e o adevărată reîncepere”... Desigur, avea dreptate Goethe, pentru care viața și creația erau una. Iată, aici, în cinema, aici la „Sahia”, este un devot al marii iubiri mereu renăscătoare pentru o artă... Poate de aceea Copel bintuie abstras între săliile de montaj, poate de aceea amestecă mereu visător, dulcea maliție cu umorul sagace, de aceea tandrețea către o cutie cu peliculă, poate de aceea privirea mereu grea de o frenetică fraternitate cu fidelii unei arte... Aerul de „rătăcit în luna” nu e oare marca exterioară a unui îndrăgostit, a unui devot al imaginărilor în mișcare? Și oare nu tot Goethe spunea: „Iubirea e voluntară dăruire, cultivare, ofrandă”. Filmele lui Moscu Copel au aceeași coardă de arc întinsă în surprinderea clipei revelatoare a unei stări a zilei prezente și, totodată, a intuiției unei idei plutind în aer. Fiecare ar putea s-o apuce, nu?... Și fiecăruia, ca adevărat, îi scapă, căci așa e intuiția noastră asupra clipei trecătoare... Copel, adoma vinătorului de fluturi, aleargă acolo și văzându-i plasa-i tremurătoare, noi știm unde ar putea fi ea, ideea aceea născândă și încă fragilă ca o aripă de fluture... că ideile celelalte, bine stabilite le găsim prinse bine, într-un insectar. Ceea ce surprinde la Copel, văzându-i fațelă filmică, e discursul său neîntrerupt; e preocupărilor sale, aceleași... Rămâne acel farmec indicibil al aceleiași stării... ca amintirile ce se confundă ale unor mari iubiri ce, de fapt, sînt una... Ca după lectura în șir a unei cărți de adevărată poezie... Sînt doar șase filme: *(Seralușii, Căutătorii de aur, Pe malul Ozanei, Într-o zi ca oricare alta, Vîrsta de aramă, Marșul poștașilor)*, dar ele se constituie deja într-o operă. Văzându-le nu știi dacă autorul e tânăr sau bătrîn, dacă e un încercat profesionist sau un iconoclast îndrăjit. Și aceasta e iarăși marca unei creații. Pentru cinefil, pentru omul din breaslă sau omul din stare, filmele lui sînt de recunoscut și asta e iarăși marca unei arte. Desigur Copel

e tânăr și filmele sale sînt, firesc, ale începutului, dar, repetind după Marcescu putem spune: E cineast „în toată puterea cuvîntului”. Criticul sau filmologul ar putea discerne în cursul aceleiași vizionări vocația spațiilor, dar și a expresiilor infinitezimale a unor fizionomii (spații fizice și mentale deci), sunetele selective și, în contrapunct, uneori pitorești, descrierea spiritualizată a obiectelor, osmoza bine strunită între scenele surprinse — „pe viu” și cele regizate, texte insolite ca și tipuri asemenea, tentația ciudatului și a misterului, tentația transparențelor spațiale și a fluențelor, montajismul cu sens și spiritual, frecventarea contrapunctului ideatic în bună tradiție „Sahia”, prezența autorului, mereu bonom, o tipologie a zilei de azi, dar și o nostalgie a reminiscențelor, simbolismul neforțat, obsesia trecerii timpului, a vieții filmic exprimată, modelul în ce are sesizabil, de la o „giacă la navigația interplanetară, înobilarea spațiilor și obiectelor prin lumină și optică, ideea, prezentă mereu, de la

...Și „rămîn ideea și iubirea”

afirmativ la dubitativ, de la pregnanța la aluzie. Aparatul e pus să se miste cu foarte subtile sugestii, dar și cu surprinzătoare, șocante revelații, senzația de libertate a expresiei, deși foarte elaborată, de neîncorsetare de nici o preconcepție formală, și nu, în ultimul rînd, amprenta unei fanatici culturi cinematografice. Filmologul ar putea, de asemenea, consemna că prin glasul său distinct, Copel este unul din cronicarii evident conștienți ai timpului nostru, vădind un stil documentaristic nevițat, dar și aptitudinea posibilă a ficțiunii. Noi însă, aici, în notele noastre, vom saluta numai ardoarea unei pasiuni a unui tânăr artist, a unei iubiri față de o artă, așa precum își lubeau artele lor un Mallarmé, un Brîncuși, un Joyce, un Klee, un Enescu... Luchian... și această iubire face și legitimarea și înobilarea unei arte. Întreba pe poet în dialogurile din „Divanul răsăritean-apusean” același Goethe: „Și chiar nu știi, ce-ți mai rămîne ție important?” și răspundea poetul: „Îmi rămîne destul: ideea și iubirea”.

Studioul „Alexandru Sahia” a oferit mereu peisajul unei tinereți renăscînd și spiritul său a fost mereu unul tînăr, ceea ce i-a dat, poate, acea poziție morală privilegiată în contextul cinematografic al zilei.

Savel STIOPUL



Un argonaut modern
(*Căutătorii de aur*)



Peisaj selenar?
O vîrstă a Terrei
redescoperită cinematografic
(*Vîrsta de aramă*)

Regizorul și personajul său:
minerul
(*Seralușii de Copel Moscu*)



Spațiul ca personaj, poetul ca scenarist

Trece pe cîmpia Brailei, Metafora în haină de mireasă. Un tip blond, masiv, descult, ochios — ochi albaștri — abur de boltă — strigă și injură în urma ei. Ea trece și se depărtează în zare, fuior de fum. El plînge în cuvinte.

Alegerea spațiului pentru ecranizarea prozelor lui Fănuș Neagu necesită o căutare îndelungată, o scormonire în toate cotloanele ascunse ale cuvintelor. Căci Fănuș Neagu, fermecat de limbă și atins de aripa îngerului ascuns în miezul mitologiei ca un simbul al vieții simple-arhaice, apucă spațiul ca pe o mare împărăție a apei, a colbului, a lumii, a soarelui, a bobului de rouă.

Apa, ferestrele caselor — cruci în ochiul apei, ușa cu deschidere spre apă ca o cumpănă între pămînt și cer, soarele în ochiuri de apă — asfințituri și răsărituri stranie, noaptea ca o mi-

Poetul Deltei în căutarea imaginii cinematografice

reasă a tăcerii în care păsările șoptesc limba morților — e un spațiu primordial situat la limita realului. Totul devine o halucinație cînd marele somn aruncă o aură de mister peste nunți și nașteri, peste înmormîntări și bătăi, peste înșelăciune și ură. Și peste toate tronează ca un împărat îmbrăcat în hlamidă de aur, purtat pe

aripi de îngeri — două personaje: Binele și Răul — al doilea personaj-metăforă alături de Spațiu, în proza marelui scriitor. O somnolență stranie îmbibă spațiul de întâmplări simple: casele, curțile, plutesc aerian, răsfrite în ochiuri de apă. Bălțile icnesc a iubire și mirosuri grele de ierburi vrăjite, clinii latră la lună și ciampăne musculite în noapte. Popi bărboși fură caii cîmpiei în crucea nopții, cînd luna ca o limbă de cîine atrîră greoaie peste somnul lumii. Femeile tinjesc a iubire, bărbații își înecă ne liniștea apei în băutură, caii nechează a prevestire, păsările își caută semnele vieții în jocul lor-de-a zborul. Spațiul începe să strige sau să cheme și lată că viața se ivese dintre cuvinte. Apare Babaleta... Sau Lișca. Așa vor fi ele și pe ecran?

Ioan CĂRMĂZAN

„Păsările își caută semnele vieții”
(*Santa albastră* cu Diana Gheorghian,
Bogdan Stanoevici și Ioan Georgescu)

„Seara ca o mireasă a tăcerii”...
(*Lișca* de Fănuș Neagu și Ion Cărmăzan)



tele...grame

Înțelesuri

Opinie foarte generalizată, la noi și în lume, definește metaforic documentarul ca pe o **istorie a clipei** (istorie, nu imagine, pentru că imaginea clipei este fotografie). Am citit în ultimul timp, la noi și în lume, despre

tendința de a depăși limitele clipei (foloseac cuvîntul tot metaforic). Stau și mă întreb de ce să facem ceea ce trebuie să facă, în fapt, viitorologii? Dacă ne gîndim bine, și trecutul a fost cîndva viitor. Să se fi ocupat înaintașii noștri cu transformarea documentarului într-o „meditație despre viitor”, n-ar fi existat în arhive măturările clipelor de atunci!

Tot depășind clipa, o cam pierdem (Afirmăția se referă numai la filmul documentar).

A S

O permanență
în Salonul
muzeului R.S.R.:
păpușa de film
(Primii prieteni
de Floarea Liceică)

filmul
pentru copii

Un eveniment artistic
care nu trebuie
să scape nimănui

„Anima” la salonul Păpușii

Pe la începutul veacului trecut, pe vechiul pod al Mogoșoaii se înălța albă și elegantă, în același loc ca și azi din Calea Victoriei, casa domnitorului Barbu Știrbei. Sub policandrelle grele de bronz aurit casa devenise teatrul în care personaje ale vremii jucau roluri importante. „Păpușile” au ieșit din scenă. Decorul a rămas nemșcat. I s-a dat doar o altă întrebuințare: să bucure ochii tuturor; un muzeu al Sticlei și Ceramicii din R.S.R. Și alături de el, un cadou oferit copiilor noștri în această vară, chiar de Ziua copilului: 1 iunie 1987: Salonul păpușii. Intrăm. O mini macheta: căsuță moldovenească din lemn pictat, cu acoperiș împodobit cu franjur de hirtie colorată în felul capetelor din tradițiile vechi folclorice ale zonei. În miniatura pridvorului, două păpuși și o lădiță numită hîrzo. Păpuși realizate de un creator popular din comuna Șipota, județul Iași, pe la începutul secolului. Un vechi desen al pictorului Ștefan Dimitrescu înfățișează privitorului păpușari ce duc hîrzo. Recunoaștem și vechile păpuși populare, Vasilache și Mărioara, pe care un regizor de film documentar, Jean Petrovici le-a imortalizat într-o peliculă nostalgică, păstrînd ceva din parfumul peregrinării păpușărești de odinioară. În alt colț, o trupă ambulantă de marionete își plimbă „actorii”: Ianoș și Piparuș. Buziaș 1882. O „păpușă” înfășurată în scutece, de fapt un știulete de porumb din Țara Hațegului. Gest tandru al unui creator popular dorind să facă o bucurie copiilor săraci. În scurtă „istorie” prin costume a spectacolelor de păpuși, ajungem la actualul Teatrul Tândărică din București, cu binecunoscuta reputație națională și internațională. Dealtminteri, ingenioasa retrospectivă a

evoluției artei păpușărești din țara noastră s-a născut din inițiativa inimoasei directoare a teatrului „Tândărică”, Mihaela Tonitza-Iordache, în colaborare cu Muzeul de artă al R.S.R. Spațiul luminos acordat ingenuității salon al păpușii este organizat cu știință rafinată de muzeografa Dorana Cosoveanu care pune în valoare cu eleganță fiecare exponat. Pe simaze expun artiștii valoroși. Păpuși giganti, proiectate, riguros construite și minunat desenate de Sever Frântu, costume îmbrăcate „pe actori”, soluție regizoral-scenografică perfect adaptată psihologiei copilului mic, bucurii să se joace cu păpuși mari, pe care le poate stăpîni. Iată și marionetele Mioarei Buescu, — maestră a scenografiei de păpuși din țara noastră — la frumosul spectacol „Don Quijote”; expresivitate, umor cald, cromatică rafinată. Grupul de păpuși a scenografului Mihai Mădescu la „Legenda cîntărețului” degajă o atmosferă aspră, dramatică, ecouri gotice și din expresionismul lui James Ensor. Sculptura, execuția capetelor de păpuși este opera talentatului sculptor Iuliu Suteu. Umor, candoare au păpușile (de fapt mari jucării colorate viu și armonios) ale Eliei Conovici la „Bădiții din Kardenomme”. Frumoase, păpușile lui Mircea Nicolau la „Printesa Turandot” de Carlo Gozzi, inspirat puse în valoare. Într-un colț, Studiul cinematografic „Animafilm” se prezintă și el, în o mini selecție timidă explicabilă (doar parțial) prin numărul destul de mic de filme de păpuși ce se produc, în studioul nostru. Prezența noastră în expoziție cu exponate din filmele Floarei Liceică și Isabellei Petrasincu poate fi socotită doar un început — un bun început de colaborare cu teatrele de păpuși. Colaborare ce trebuie să fie stimulatoare

pentru realizările noastre de viitor. Ea poate merge, cred, și în sensul prelucrării unor spectacole de păpuși de calitate excepțională, cunoscute și multipremiate azi, în lume, încercînd să le adaptăm specificului cinematografic. Este o practică mondială curentă.

Pentru mine, autor de film de desen animat, dar și plastician interesat de filmul de păpuși (caruia îi doresc o dezvoltare mai mare) ca și pentru colegii mei mai tineri, această expoziție poate reprezenta un imbold pentru intensificarea preocupărilor de creație în acest gen. „Salonul păpușii” e un eveniment artistic care nu trebuie să scape nici unui pictor sau grafician preocupat de soarta filmului pentru copii.

Liana PETRUȚIU

Un bun prieten al copiilor
(A fost odată un clown
de Liana Petruțiu —
film realizat în tehnica
cartoanelor decupate)



filmul
românesc
în dezbatere

Vocile comediei

Arta satirei

Au apărut, în sfârșit, câteva comedii cinematografice — adaptări ale unor vechi și durabile piese românești — care sting, să zicem pentru o clipă, setea de umor original a publicului. Mai e veselie în cite o secvență din lucrări ce nu se doresc și nu se declară comice. E însă prea puțină preocupare pentru ironie, extract psihic superior, și îmi pare că filmele inspirate de prozele lui Călinescu, de pildă, au pierdut sau au vătuit ceea ce originalele ofereau cu îmbelsugare. Ironia e însă o substanță ardentă, cum se vede din peliculele semnate de Dan Pița. A apărut astfel în într-o creație a lui Sergiu Nicolaescu, *Ciuleandra*, ca un subtil contrapunct al unor momente tragice.

Importanța excepțională a ironiei ca trop a fost reliefată din străvechime. Glosind asupra noțiunii, Quintilian face referiri la mai mulți autori care traduc termenul grecesc „eirōnia” prin disimulare, „gîndire deghizată”. El mai avansează o sumă de distincții pornind de la acțiunea de si-

mulare, (evident că predomină aici nu esteticianul — admirabil și el — sau stilistul, ci retorul). Definește ironia provenită din negare (denumită și antifrază), adică atunci cînd simulăm a lua asupra noastră o greșală de care sintem absolut străini. Sau ne prefacem a recunoaște o vină fără importanță. Consimțim, simulat, la o concesie minoră. Elogiem, simulat, vrînd să insinuăm contrariul. Simulăm regretul pentru ce am apucat a spune. Simulăm ignoranța, cu efect batjocoritor. Spunem contrariul a ceea ce vrem să se înțeleagă. În ironie, în acțiunea ironică, — pare a conchide învățatul antic — „întreaga gîndire e deghizată”.

Unele din aceste procedee sînt înfîlțite frecvent la Socrate, care n-ar putea întreține dialogurile sale, pornite mereu cu interogații, dacă nu ar mima neștiința sau incurcătura. „Ai vrea să fii atît de bun — îi spune parterului de discuție — să nu rîzi de mine dacă mă vezi înțelegînd greu spusele tale și tot punîndu-ți la întrebări?” (Hippias Minor). „Ție îți place

doar să rîzi de alții — îi răspunde Hippias din Elis — punînd întrebări și făcîndu-i pe toți să se incurce, dar nefiînd tu însuși dispus să dai socoteală și să-ți dezvălui părerea despre ceva”. Lui Menexenos, care-l roagă să improvizeze ceea ce spusese cu o zi înainte, într-un discurs, Socrate îi întinde o cursă: „O să zici, poate, că bătrîn cum sînt, încă mă mai joc și o să rîzi de mine...”. Numai că violul ti-

De la inocența
hazului
la virulența
pamfletului,
o gamă a terapiei
moravurilor
la îndemîna
cinematografului
modern

Satira de moravuri, ca terapie socială (*Secretul lui Bachus* de Titus Popovici și Geo Saizescu cu Dem Rădulescu, Dorina Done și Enikő Szilagy-Dumitrescu)

năr, ce-și adulează maestrul, intră în convenție și-l zorește să vorbească: „Da' de unde, Socrate, hai, spune, oricum!”. „Ce să-i faci — oftează, biruit, filozoful — ție trebuie să-ți fiu pe plac...”. În „Ion” se disculpă fals de o marginire închipuită: „Aș vrea să fiu cu adevărat un învățat, cum zici tu, dar învățați sînteti, de fapt, doar voi, rapsozii și actorii, și cei ale căror poeme le declamați, în timp ce eu mă mărginesc doar să spun adevărul, atît cît stă în putința unui om de rînd”.

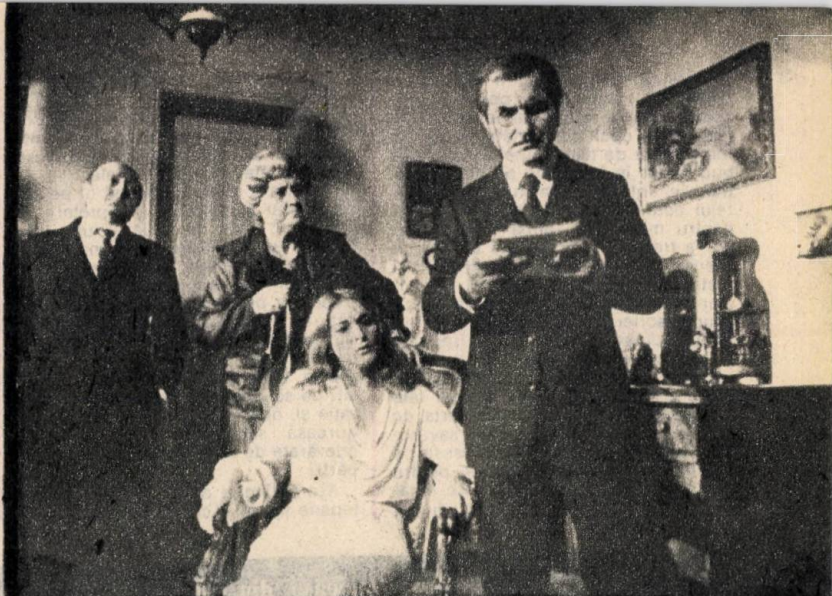
Ironia aceasta era atît de puternică și probabil, de un efect atît de cumpînit în public, în for, incît putea deveni insuportabilă. În cazul lui Socrate, ea a și avut consecințe nefaste. Critias — care-l ura — cînd a ajuns nomothet la Atena a interzis printr-un decret lecțiile de elocință. Anytos — pe care filozoful îl lua mereu peste picior — nemaiputînd răbda batjocura l-a atîtat pe Aristofan împotriva aceluia, apoi l-a convins pe Meletos să-l cheme în judecată pe gînditor pentru vina de impietate și corupere a tinerețului. După cum se știe, Socrate a fost condamnat la moarte, la majoritatea voturilor nefaste adăugîndu-se și cele 80 ale judecătorilor, care s-au considerat ironizați de inculpat.

E de presupus însă că temeiurile erau mai adînci. Editorii români ai



dialogurilor platoniciene explică, într-o notă, că prin relativizările continue săvârșite de sofisti și alți gânditori ai vremii (lui Protagoras din Abdera, părintele polemicii, probabil, pentru că susținea că „privitor la fiecare lucru există două raționamente opuse unul altuia” — i s-au ars cărțile în piață, el a fost expulzat; Gorgias din Leontinoi, dovedind, cu o măiestrie extraordinară, că aceeași cauză poate fi la fel de bine apărută și incriminată, Archilochos, atît de iscusit în arta pamfletului-invectivă-blasphemos — încît împingea la disperare, nebunie și sinucidere, oamenii pe care își propunea să-i defăimeze) s-a creat un cîmp nou al raporturilor între gnoșeologic și etic: zdruncinarea prin sofism (= eroare voită) a științei necritice, naive. Această zdruncinare avea funcția de a trimite de la certitudinile facile la o nedumerire rodnică. Uneori, acțiunea subterană sau declarată programatic, lua forma farsei intelectuale, propunînd minciuna ca o propeudeică a adevărului, dialogul (socratic, de pildă) fiind gândit ca „o joacă a spiritului”.

Valentin SILVESTRU



Ucigași fără simbricie (*Cuibul de viespi* de Horea Popescu după „Gaițele” lui Al. Kirîțescu, cu Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Tamara Buciuceanu-Botez și Maria Ploae)

Alecsandri, Chirițele et comp...

La mulți ani!” și poate... o Coana Chiriță în 1978”, așa glăsuia o urare la începutul celui ai an, adresată mie din partea Casei de filme unde scenariul „Chirița” înscris printre proiectele de viitor, își aștepta, de peste doi ani, cu răbdare și încredere, realizatorul. Am citit cu plăcere urarea, am zîmbit, am oftat, am luat un plic nou, am scris pe el „Urări pentru Chirița pe '87” și... am încremenit! Ce scrisesem, ce-mi doream, ce-mi urasem, fără voia mea? Să realizeze o Chiriță abia în '87? Peste 10 ani; îmi făcusem o prevestire rea... și acum îmi era teamă... Am izbucnit în ris, am corectat anul, îngroșînd cifrele, am scris alături de ele „sic!” în paranteză, am făcut picului cu ochiul, și l-am pus cu grijă în sertar, la păstrare, apoi m-au năpădit gîndurile. Ani de-a rîndul, fie la fași, fie cînd venea în turnee, îl văzusem mereu pe marele interpret al Chiriței, maestrul Miluță Gheorghiu. Nu scăpasem nici un prilej de a mă desfăta de scînteietoarea lui apariție, cu ghirlandele și arabescurile interpretării sale. Îl urmăream cum juca și se juca, adăugînd cu savoare și îmbogățînd cu geniu acest personaj, piatră de încercare, lăsat moștenire de către Vasile Alecsandri, cum se desfășura, răsfrîndu-se amplu în rolul acesta atît de rîvnit și atît de așteptat de o seamă de actori de gen, îndrăgostiți de generosul personaj poate fără să-și dea seama că, de

A reconsidera un clasic e o datorie; a reconsidera cinematografia — un spectacol contemporan, e o îndrăzneală. Mi-am asumat-o. Judecați-mă!

fapt, iubesc în el interpretarea marelui actor. În acel moment am descoperit, că de fapt, eu nu rîvnisem niciodată rolul acesta. Mă gîndeam că pentru a rîvni un rol trebuie să ai vocația competiției, să fii convins că forțele tale te pot duce nu numai să egalezi, dar să-l și întreci pe cel ce a jucat înaintea ta, ori interpretul Chiriței se confundase atît de mult cu personajul, îi dăruise într-atît întreaga lui ființă, încît interpretare „mai perfectă”

nu-mi era de închipuit. Departe, însă de mine, gîndul că un actor trebuie să se îndoaie de sine pînă-ntr-acolo încît să nu-și mai dorească nici un rol, dacă, înaintea lui acel rol a mai fost interpretat de cineva. Privind numai și din această latură, ar fi însemnat ca maestrul Miluță Gheorghiu să nu fi jucat nici el rolul, pentru că înaintea lui existase un Matei Mîllo despre care documentele vremii spun că a fost „primul și cel mai strălucit interpret” nu numai al Chirițelor, ci și al multor altor personaje ale lui Alecsandri, îndeplinind în întregime atît dezideratele autorului cit și pe cele ale curentului înnoitor din care acesta făcea parte. Dar nici să-ți închipui că simpla ta apariție într-un rol, îți dă dreptul să strigi, în cele patru zări, „veni, vidi, vici!” Pentru cei din generația lui Miluță Gheorghiu, sursele de informare, fotografiile, documentele și descrierile orale rămîneau doar la îndemîna unui cerc restrîns de specialiști și al cîtorva interesați, iubitori de teatru, așa că pentru marele public interpretarea ideală neexistînd, nu existau nici termeni de comparație. Căci una e să-ți se povestească despre jocul unui actor și cu totul altceva e să-l vezi jucînd, tu însuși. Vorba lui Topirceanu: „e ca fotografia unei fripturi, pe lîngă o friptură adevărată”. Dacă pentru cei din vremea lui, jocul lui Matei Mîllo viza direct și persoane ce se puteau afla în sală, pentru contemporanii lui Miluță Gheorghiu jocul devenea doar aluziv, cei ce aveau ochi de văzut și urechi de auzit înțelegeau totul, dar latura comică a travestiului o coplesea pe cea critico-satirică. La Miluță Gheorghiu era vorba de o intuiție genială, cu o ageră putere de observație și cu o privire atentă, plină de un ascuțit simț al umorului asupra incurțiilor, capriciilor și răsfrînturilor femeiești. Cine l-a văzut

pe Miluță Gheorghiu, îi păstrează nestrîbită imaginea (ce păcat că din spectacolul de atunci al Iașului n-au mai rămas decît cîțiva metri de bandă înregistrată de televiziune! El ar fi trebuit filmat în întregime pentru a păstra „vie” interpretarea strălucită a marelui actor). Cu aît mai greu a fost pentru mine cînd, după mulți, mulți ani, a trebuit să joc Coana Chirița pe scena Teatrului Național din București. Desigur, într-o cu totul altă viziune, tendința de a moderniza optica asupra scrierilor lui Vasile Alecsandri impunîndu-se în contextul curentului artistic contemporan. Am jucat pe un text de Tudor Mușatescu, care prelucrase cu măiestrie piesa „Două fete ș'o neneacă” fără a se îndepărta de spiritul lui Alecsandri pe care savurosul autor de comedii îl înțelesese pe deplin. Zic că mi-a fost greu, pentru că trebuia să armonizez datele antagone ale noului personaj. În mintea

mea se luptau imaginea Chiriței creată de Miluță Gheorghiu, cu datele Chiriței oferite de partitura lui Tudor Mușatescu, date care o apropiu mai mult de caracteristicile muntenesti (nu mă refer numai la dialect, ci la modul de a gîndi și acționa al personajului) și de stilul de interpretare cu sublinieri, cerut de noua viziune. Regizorul își construisese personajele ca pe niște marionete mari, cerînd scenografiei să compună niște măști (realizate prin machiaj), sub care trăsăturile noastre imobilizate de straturile groase ale fondului de ten, nu reuseseră să mai transmită sălii nici o expresie. Penele și fulgii, exagerat folosiți de scenografie, îmi sufocau respirația și, odată cu ea, imaginea vie, vi-guroasă, sănătoasă a Chiriței celei adevărate de care nu mă puteam despa-ți.

Așa jucînd zi de zi, strînsă în niște tepele tipare și constrînsă a le purta,

a încolțit în mine dorința să joc Chirița lui Alecsandri. Mi s-a făcut dor de stilul curat în care fusesem deprinsă și îndrumată în institut (eu sînt și am să rămîn actriță de stil realist) deci, încetul cu încetul, am renunțat la machiaj, la costumația greoaie și incomodă și de la stagiune la stagiune, începeam să mă apropiu, odată cu vîrsta, de datele reale ale personajului.

Cînd după premiera filmului **Pa-tima**, — am mai spus asta — directorul Casei de filme Cinci mi-a propus să scriu un scenariu după Chirița, cu toate îndoielele și teama de a mă avînta pe acest teren atît de dificil, m-am asternut cu rîvnă pe lucru. M-am gîndit că datoria mea este să țin cont nu numai de persoana mea, nu numai de evoluția mea ca actriță ci și de rolurile care ar îmbogăți-o.

Deci m-am asternut pe lucru și am început prin a reciti toate piesele lui Vasile Alecsandri, chiar și pe cele istorice, poeziile, vodevilurile, operele și cînteculele comice, o seamă de scrisori, corespondența dintre el și Matei Millo, studiile lui George Calinescu, Ibrăileanu, Adamescu și ale altor cercetători și critici, numărîndu-mă în același timp printre spectatoarii asidui ai actorului Miluță Gheorghiu, iar mai apoi ai tuturor celorlalți interpreți, ai Chiriței: Nelly Nicolau (Teatrul Giulești), Arcadie Donos (Teatrul Mic), Mișu Iancu (Galați), Jeni Moruzan (Brașov). Aparatul de filmat oferind arii complexe, în timp și spațiu, Chirița putea avea un cîmp mult mai larg de acțiune. De aceea am spicuit și combinat personaje, replici și situații din aproape toate comediiile lui Alecsandri. Am vrut să ofer aparatului de filmat o Chiriță activă, modernă și modernizatoare, ca în replica lui Leonaș: „Înc-ășa babă strechietă!”. Pentru o femeie Chirița e bîtrînă, deci, e strechietă pentru că își pune slugile să se îmbrace, să se poarte și să vorbească franțuzește, pentru că își pune copiii să călărească și să învețe scrima cu monșiu Saria, ea însăși nu se dă în lături să călărească, ori să învețe înotul. Scenariul l-am scris respectînd spiritul și stilul autorului, urmîrind o acțiune vie, într-o atmosferă veselă și plină (chiar) de poezie. Filmul stă la dispoziția tuturor. Scenariul literar mai puțin. De aceea acum nu-mi rămîne de făcut altceva decît să-mi amintesc că Marc Aureliu își dorea cîndva trei lucruri. Și anume: „seninătatea de a accepta ceea ce nu poate fi schimbat, curajul de a schimba ceea ce poate fi schimbat și înțelepciunea de a alege între primele două”.

Draga OLTEANU-MATEI

Cine se teme de isprăvniceasa din Birzoi? (Coana Chirița de Draga Olteanu-Matei și Mircea Drăgan)



tele...grame

Zîmbetul

(povestirea unui coleg)

Stătușem împreună cu operatorul de imagine douăsprezece ore lînga un om care încercase (și reușise) să evite o mare avarie la construcția unui tunel de aducțiune. Operatorul

îmi spunea tot timpul: „Of, o lampă, un bec mai mult să fi avut! Mi-e teamă că n-o să iasă!”. A avut dreptate: n-a ieșit! Pelicula nu are (încă) sentimente, ci unitați de măsură (DIN). Singura secvență luminoasă care se dezvoltase perfect fusese filmată, așa într-o doară, la ieșirea omului din tunel. Era și un zîmbet lung-lung și obosit (ați văzut zîmbete obosite, nu?) înregistrat pe 30 de metri (ați are o casetă de peliculă de 16 mm). Ce film frumos s-ar fi putut face numai cu acest zîmbet! Nu l-am

făcut din două motive! Primul: unde, s-a mai văzut un documentar **serios** doar de două minute jumătate? Al doilea: mi-a fost teamă că mi se va reproșa lipsa de conflict și faptul că pentru mine toate culorile ar fi roz.

Și acum regret că n-am făcut acel film. Trebuia să nu-mi fie teamă. Uneori, te poți teme și de un zîmbet. Ca să vezi!

Al. S.

Borșa la ora cinefiliei

Intenționez de multă vreme — mai bine de un sfert de veac de când mă preocupă mișcarea de cineamatori din țară — să dau publicității câteva din dialogurile pe teme de cinema pe care le întrețin cu membrii sutelor de cinecluburi din țară. Dar cum timpul e scurt și cineclubiști cu mii, mă rezum din când în când la cite o convorbire de lucru în cite una din localitățile bune conducătoare de interes cinematografic. De cultură cinematografică populară, de masă.

În obiectiv, de astădată, cineclubul „Minerul” din Borșa. Partener de discuție — dintre cei treizeci de mii de locuitori ai Borșei, vreo câteva sute de tineri membri ai cineclubului cu faimă în toată regiunea Maramureșului: elevi, mineri, militari, cineamatori cu pelicule premiate în etapele festivalului național „Cintarea României” sau amatori de cultură pe cale vizuală... Cunoșcători ai filmelor românești, iubitori ai filmelor noastre, interesați să știe când și cum vor mai avea prilejul să vadă, să audă, să aplaude interpreți preferați, genuri preferate dintre care sus în top, de bună seamă, este comedia.

Iată câteva exemple de discuții purtate cu cei care văzuseră, de curând **Secretul lui Bachus** și **Sosesc păsările călătoare**.

— Așa-i că sînteți un om tare fericit?

— De ce credeți asta?

— Zi de zi, alături de toți marii noștri comici, cine nu și-ar dori așa ceva? Un spectacol continuu... Cred că o fîneți numai într-un ris.

— Mă faceți să rid, într-adevăr. Știți că pentru ca dumneavoastră să vă amuzați o clipă sau o oră, o echipă de zeci de oameni lucrează din greu săptămîni în șir, uneori luni? Dar pentru că ați pomenit cuvîntul „fericit” vă amintesc ce spune Diderot: „Omul cel mai fericit este acela care face fericiți cit mai mulți oameni”. Or, risul, comedia, parcă asta intenționează. Și reușește din cînd în cînd.

— Eu sînt minier din tată în fiu — se recomandă I.B. — Muncesc în abataj zi și noapte, depinde cum cad în tură. Cînd iese la lumină, sub cerul proaspăt, parcă mă nasc de fleacare dată, mă adun cu toți ai mei și... Unde merge un minier maramureșan de la Baia Borșa, de la Făulor ori Săsar? La cinema... El vrea să vadă atunci niște aventuri vesele, o povestă de dragoste frumoasă. Dar cel mai tare vrea un film comic. Chiar și cu oțteni așa cum faceți dumneavoastră...

— Și le vedeți? Vă vin destule comedii la Borșa?

— Păi, asta-l baiul! Că vin foarte rar. Or nu le iubiți dumneavoastră acolo, ori cei de aici nu se prea omoară să ni le aducă. Și de-ați ști cit le așteptăm! De ce faceți altfel de puține?

— Pentru că nașterea lor e grea și cererea foarte mare.

— Am revăzut, a nu știu, cita oră „Secretul lui Bachus” regizat de dum-

**Din 30 000
de mineri,
cîteva mii
sînt cinefili.
Mari amatori
de comedii bune...**

neavoastră după scenariul lui Titus Popovici. Aici în oraș, lumea așteaptă să-l continuati. Ce-aveți de gînd?

— Gînduri avem noi multe...

— Scriați dumneavoastră, odată, că marile cinematografilor s-au impus în comedie prin comici născuți și nu făcuți. Ce comici s-au mai născut pe la noi în ultima vreme?

— Nu știu în ce context am scris povestea asta, dar vreau să vă spun un lucru. Se credea, după generația marilor noștri actori care împreună cu Sică Alexandrescu au realizat spectacolul-capodoperă „Scrisoarea pierdută”: Birlic, Giugaru, Fintesteanu, Beligan, se credea atunci că teatrul și filmul românesc nu vor mai avea talente comice de asemenea calibru. Și deodată au apărut valori de necontestat ca Amza Pellea, Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sebastian Papaiani, Dem. Rădulescu, Mitică Popescu.

Apoi altă pauză după care s-a ivit un nou val. Ce spun eu val, aproape uragan, pe nume Mircea Diaconu, George Mihăiță, Horațiu Mălăele, Radu Gheorghe, Mihai Mălaimare, Cristian Ștefănescu, Medeleni,...

— Mai sînt și alții?

— Mai sînt ei, și îmi pare tare rău că nu se scriu partituri pentru ei și nu se realizează filme pe măsura talentului lor. Ștefan Mihăilescu-Brăila, de exemplu pe care abia un recent „Bachus” scris de Titus Popovici l-a „servit” cinematografic la valoarea sa, și cit să aștepte Jean Constantin, Puiu Călinescu, Nicu Constantin?..

— Ce presupune succesul în cinematografie?

— Foarte multe, printre care: inteligență creatoare, sensibilitate, fantezie, studiul temeinic al meșteșugului cinematografic, perseverență, pasiune, cunoaștere și încă foarte multe. Dar fiecareia în parte ar trebui să i se adauge un singur cuvînt: munca. Altfel totul este sortit eșecului.

— Deci, ca să ai succes trebuie să fii genial?

— Nu știu. Ceea ce știu exact este: cheia succesului este talentul plus munca. Și aceasta în oricare domeniu. În ceea ce privește geniul, pot doar să vă spun cîteva cuvinte ale unui scriitor, bun prieten al meu, care cînd vede cum își aduc confrății în ziare și reviste osanale unul altuia, declarîndu-se genii, el îi ironizează spunînd: „or fi avînd ei geniu, dar nu au talent!”

La Baia Borșa, făcîndu-mi mea culpa în fața minerilor cinefili că i-am „descoperit” atît de tîrziu, m-am angajat să vin aici cu comedii, cit mai des și să-mi trimit acolo colegii-cinești pentru susținerea unui dialog viu, fără prejudecăți. Pentru realizarea unui contact sincer și atît de necesar creației.

Geo SAIZESCU

„Vrem comedii!”... Surîsuri în plină iarnă
(*Sosesc păsările călătoare* de Fănuș Neagu și Geo Saizescu.)
cu Rodica Mureșan, Tora Vasilescu, Rodica Popescu-Bitănescu)



un sfert
de veac
de cinematecă



Un Luvru al artei numărul șapte

Fost-a vreodată **Cinemateca** tinără? Dacă ne gândim la datele obiective ale problemei (adică la detaliile înființării, la etapele stabilizării unei formule de funcționare și așa mai departe — atunci da, desigur: a venit pe lume și a crescut ca orice instituție culturală nou-născută. Altfel, dincolo de socoteala calendarului, ideea de tinerete a **Cinematecii** pare o contradicție în termeni! După aproape un secol de existență a unei arte, istoria ei numai „tinără” nu se mai poate numi, iar **Cinemateca** se îndeplinește tocmai cu explorarea acelei istorii. Se identifică — în fond — cu ea. Simplu ca bună-ziuă: în timp ce în rețeaua cinematografelor unui oraș rulează filme noi, la **Cinematecă** pot fi văzute cele vechi. Ca într-un muzeu. Între prezent și trecut, aici e locul trecutului. Un Luvru al artei numărul șapte...

Există două feluri de-a „vizita” trecutul, cu dulce inocență sau în cunoștință de cauză — și, simplificând pentru moment, ele caracterizează principalele două funcții culturale exercitate până acum de **Cinemateca** noastră. Dacă trecem peste anii de tatonare organizatorică, în care cinematograful Arhivei Naționale de Filme

s-a pus-așa-zicînd — pe roate (înșiși administratorii ei recunosc că, după începutul de la 24 februarie 1962, „repertoriul Cinematecii începe să-și cristalizeze o structură matură începînd cu stagiunea 1974—1975” — am citat din „scurture istorice” publicat în caietul-program pe lunile iunie și iulie 1987, p. 107), după ce — așadar și prin urmare — programările filmelor au purces la operația de așezare a „trecutului” în ordine, **Cinemateca** și-a exercitat înția funcție importantă. A prilejuit (în special seriilor de spectatori tineri) descoperirea istoriei genului, mijlocind pentru o anumită porțiune a publicului inițierea într-un spațiu cultural devenit astăzi esențial în procesele formative. A creat — adică — o pătură de cinefili cultivați, trecuți prin noua „școală a privirii”. Cine a frecventat **Cinemateca** în anii '70 nu poate să nu-și amintească atmosfera de cvasi-continuu „revelație” întreținută de ciclurile proiectate atunci. Prin ele, se „reconstituiau” pentru prima oară la noi, marile opere cinematografice, se refăcea sub ochii noștri coerența creației marilor personalități, a unor curente și perioade de evoluție. Cinefilul în formare descoperea — ca să dau un singur exemplu — că **Noaptea americană**, pe

care tocmai o văzuse la „Scala” sau la „Capitol” fusese gândită de Truffaut ca un sistem de aluzii la poetica tuturor filmelor sale, începînd cu **Cele 400 de lovituri**. Același cinefil mai descoperea și faptul că „trecutul” artei a șaptea cuprindea deja, pe lângă straturile mai vechi, și pe acela al înfloririi de la sfîrșitul anilor '60, cînd își fixaseră soclurile monștrii sacri ai regiei postbelice.

A urmat exercitarea celei de-a doua funcții: odată „inițierea” încheiată, se oferă posibilitatea explorării sistematice, a revizionării în cunoștință de cauză. Frecventatorul de astăzi al **Cinematecii** poate distinge în aglomerația de la intrare cele două categorii de public corespunzătoare celor două funcții: noile contingente care „descoperă” și acelea care „revin”... Ele se întîlnesc în spațiul acestei oaze cinematografice, pe care am putea-o compara, în bună tradiție culturală, cu un paradis de celoid...

„Cinemateciștilor” de ieri și de azi le propun cîteva teme de meditație „de specialitate”. Pe puncte:

- titulara instituției lor mult-ubite nu este aceea de **Filmo-tecă**, ci de **Cinema-tecă**, ceea ce arată că ei văd „cinema” și nu doar „filme”, că — adică — li se oferă un întreg domeniu artistic și nu pelicle izolate, una de ici, alta de colo...

- cărei întîmplări i s-o fi datorînd că ambele săli „stabile” de pînă acum (altele „efemere” sînt „amintite” în „scurtul istoric” citat mai înainte) poartă nume care chiar trimit înapoi în timp: **Union** — emblema care se va fi răspîndit asupra clădirilor publice (de nu greșesc cumva) în amintirea epocii unioniste europene; și **Eforie**

„Nume dat unor instituții administrative de utilitate publică sau culturală din trecut; consiliul de conducere al acestor instituții; sediul acestor consilii; epitropie” („D.E.X.”, 1975, p. 292)...

● reamintesc că la precedenta sa expoziție de la galeriile Eforie (în iunie-iulie '87 a mai putu fi vizionată una), artistul caricaturist Mihai Stănescu glumea în textul de (auto)prezentare spunind că vizitatorii săi se duc la sau vin de la **Cinemateca** vecină; ceea ce se poate interpreta (cu ori fără ironia inițială!) și astfel: **Cinemateca** poate fi un bun mediu conducător către celelalte zone artistice...

● apropo de expoziții: cînd am văzut **Anul trecut la Marienbad**, după vreo jumătate de oră de admirabilă rezistență, un cetățean s-a ridicat din fața mea și a pornit spre ieșire mirînd cu năduf: „Asta nu-i film, asta-i muzeu!” Adevărat: omul intrase la (lu)non fără să știe mersul lucrurilor și nimerise într-un „muzeu cinematografic”...

Ion Bogdan LEFTER



Valori antologice românești: Facerea lumii de Eugen Barbu și Gheorghe Vitanidis, cu Clody Berthola și Irina Petrescu

Noaptea bucureșteană

Prima oară am ajuns la Cinemateca, tras de mîna de o fată frumoasă. Așa de proaspăt student că habar n-aveam ce-nseamnă studenția, nu banuiam că-n noaptea vrăjită din fața marelui ecran voi descoperi ceva din ceea ce pierdusem demult, sau zi de zi și parcă pentru totdeauna. La început priveam mai mult spre fata de-alături: însuflețit de-o briză delicată, părul ei părea că se-alungește pînă în spatele de raze al aparatului de proiectie și se-nfășoară — probabil și azi pe roiele cu peliculă. Fata vibra cu fiecare cadru de ecran, substituindu-se într-aseamenea mod acțiunii, încît la ieșirea în noaptea reală de-afară, îmi răspundea prin replicile filmelor văzute și nu mai știu dacă vorbeam cu ea sau cu **Silviana**, cu **Giulietta** sau cu **Îngerul albastru**. Apoi, tot împreună, am învățat să privesc mai atent spre ecran, ca să găsesc răspunsul atîtor omenestii frămîntări, ca să-mi descopăr atîtea întrebări nepuse. Cu vremea, Cinemateca a devenit pentru mine ceea ce reprezintă în genere noaptea: un sfetnic bun. Prin catifeaua ei transparentă, alături de mulți alți cinefili, îmi regăseam și eu, spre sfîrșitul lungilor zile de studiu, bucuria de a visa.

Dar ce nu poate însemna, la 25 de ani, Cinemateca pentru cel ce-o frecventează statornic? De la cursurile de istorie a cinematografului pînă la ciclurile dedicate tineretului sau cinematografului universale a ultimelor decenii, de la medaliaoane cu mari actori sau regizori pînă la omagiul adus clasicilor filmului românesc, programele sălii Eforie vădesc un fel profund de-a înțelege participarea nemijlocită la cultura temeinică, de fiecare zi. Filmul are marelui privilegiu de-a

concretiza pe o scurtă durată, în fața multor sute de spectatori, un timp întins și-un spațiu fără margini, un imens volum informativ și afectiv totodată, implicînd o forță fără egal, aceea de modelare a personalității. Emoția de-a vedea aievea pe ecran sărbătorirea, în 1912, a 35 de ani de la proclamarea Independenței României, sau zguduirea produsă în

conștiințe de documentarele războiului antifascist, nu-și pot găsi un echivalent pe măsură în nici o lecție de istorie. După cum, nu-i vei fi citit, într-adevăr, pe Malraux sau pe Cocteau, dacă n-ai văzut **Speranța** ori **Testamentul lui Orfeu**. Dali nu e întreg fără **Clinele andaluz**. Și exemplele pot continua...

Cinemateca română reprezintă o școală de pe băncile căreia n-aș vrea să plec niciodată. Tot urmărindu-i pe profesorii de aici, fie că se numesc Visconti sau Bergman, Kurosawa sau Chaplin, Ciulea sau Danieliuc, am și uitat că ajunsesem la ei tras de mîna de-o fată frumoasă, pe care am lubit-o atunci altfel decît acum și care, cred, este adolescența mea.

Daniel DANIEL

Regizorul format la școala cinematecii: François Truffaut și interpreții *Nopții americane*: Jean Pierre Léaud și Jacqueline Bisset



un sfert
de veic
de cinematecă

O ecuație simplă

Într-un nostalgic eseu dedicat epocii de glorie (dar și inocență) a cinematografului (*Es war einmal*, A fost odată...) Wolfram Schütte ne reamintește un lucru aparent banal, dar căruia, parcă, nu-i mai acordăm importanța cuvenită. „Sala de cinematograf, spune exegețul german, unde se adună cinefilii este locul nașterii filmului.” Pare ciudat, dar o astfel de afirmație conține mult adevăr: fără sala de cinematograf filmul, chiar dacă (încă) nu a murit, devine altceva. În această confruntare directă cu publicul se confirmă (sau infirmă) munca și truda realizatorilor: regizori, scenariști, actori, tot soiul de tehnicieni, dar și producători și distribuitori, cei care (mai pe față mai pe ascuns) decid soarta multor pelicule. Iar cei ce au iubit (și mai sînt încă destul care-l iubesc) filmul nu renunță la sala de cinematograf. Așa cum cei mai împătimiti melomani, oricî înregistrări pe discuri, casete sau benzi vor avea, nu vor fi capabili să renunțe la sala de concert.

Ecuația este simplă. Cu atît mai meritorie devine inițiativa întreprinderii Cinematografice București (în colaborare cu Arhiva Națională de Filme) de a programa la cîteva cinematografe — nu dintre cele mai faimoase — cicluri de filme importante, atît din istoria cinematografilor naționale cît și celei universale sub genericul cumințe și didactic, **Curs de cultură cinematografică**. Sigur că sub un astfel de veșmînt ar fi putut rula o suită de filme oarecare, comerciale, de aventuri sau de dragoste, care să facă săli pline și să îndeplinească planurile ce dau nu puține dureri de cap factorilor responsabili. Să-i înțelegem și pe dumnealor nu e întotdeauna ușor să împaci esteticul cu economicul. Numai că nu a

fost nici o păcăleală de genul „Afară-î vopsit, gardul, înăuntru-i leopardul!” Inițiativa „centrală” a fost pusă în aplicare cu bune rezultate (și estetice, dar și comerciale, dovadă săliile arhipline de care și noi am avut parte) de directori de cinematografe precum Ion Luga („Capitol”) sau Mircea Popa („Miorița”) ca să dăm doar două exemple care au reușit să atragă un public eterogen și să facă din vizionarea unui film (desigur, nu oarecare ci cu grijă ales) un **act de cultură**. E mult, e puțin? Oricum, grija pentru un program de calitate care să atragă și să țină atenția unor — mai mult sau mai puțin — noi iubitori ai cinematografului (statisticile spun că majoritatea spectatorilor de azi o formează tinerii între 17 și 25 de ani), nu e de lepădat.

Și e foarte bine că printr-o astfel de educație (dirijată) unui responsabil de cinematograf nu-i este indiferent dacă a făcut o sală plină cu **Vandana** sau **Pledone Africanul** sau cu **Noaptea Cabrieli** și **Copilaria lui Ivan**. Rezultatele unei astfel de strategii culturale nu se vor lăsa așteptate. Distribuitorul de filme trebuie să fie mai mult decît un simplu funcționar cultural. Sarcina lui e riscantă: „Cea mai importantă dintre toate artele” numea Lenin cinematograful, tocmai pentru puterea lui de a influența și implica masele.

Greu de presupus că un tînar din zilele noastre va fi mai impresionat de soarta lui Werther, decît de mușchii lui Silvester Stallone or de loviturile de Kung-fu! Nu pledăm pentru filme pseudo-puritan și moralizatoare, dar un film de aventuri **slab** (prost, oricum i-am spune) adică acolo unde pumnii și alte lovituri nu servesc nici o idee artistică, pot fi nocive. Să nu uităm că **Acolo, sus, cineva mă iubește** este un film cu „pumni” sau **Cel șapte samurai** un film cu „lupte”, dar

finalitatea lor artistică, deci educativă este dincolo de orice comentariu.

Tocmai de aceea la noi, unde piața și desfacere filmului este (și poate fi și mai riguros) controlată, astfel de cicluri de filme de artă sînt mai mult decît binevenite. Și ca să vorbim la concret, să prezentăm doar cîteva titluri de filme care au fost prezentate într-un astfel de curs (ce a beneficiat și de un instructiv program de sală alcătuit de Magda Mihăilescu și Nicolae Ulieru) de cultură cinematografică: **Crucișătorul Potiomkin** (1925 regia S. Eisenstein), **Diligența** (1933, J. Ford), **Dictatorul** (1940, C. Chaplin), **Hoții de biciclete** (1948, Vittorio de Sica), **Privește înapoi cu mine** (1959, T. Richardson), **Cele patru sute de lovituri** (1959, Fr. Truffaut), **La Est de Eden** (1965, E. Kazan), **Cenușă și diamant** (1958, A. Wajda), **Dragostea unei blonde** (1965, M. Forman), **Aventura** (1959, M. Antonioni), **Fragili sălbatici** (1957 I. Bergman) și altele ce nu le-am numit.

Video ergo sum, acel mîncător de imagini pe care-l ironiza Umberto Eco ar putea să invidieze o astfel de selecție.

Inițiativa ar trebui continuată, mai sînt doar zeci și sute de filme ce ar merita (re)programate. Să nu uităm că deja ce era azi a devenit ieri și ce numeam cumva restrictiv și înoperant, filme „noi” și de „actualitate” au devenit bunuri ale cinematecii, iar orice astfel de loc ce intermediază un act de cultură (ca și un muzeu sau sală de concert) trebuie să-și păstreze un caracter viu și antrenant. Ceea ce și urăm organizatorilor în speranța reluării unor noi/vechi filme ale unor Rossellini, Fellini, Godard, Resnais dar și Kusturica, Wajda Forman, Nemec și Schorm, Jancso, Fabri sau Szabo, Tarkovski, Kalatazov și Paradjanov, Fassbinder, Kluge, Herzog dar și **Moara cu noroc**, **Valurile Dunării** sau **Duminică la ora 6**. Chiar dacă, după aventurile în spațiu imaginate și realizate impecabil de Kubrick în 2001 — **Odissea spațială** aselenizarea lui Armstrong a părut trucasă și dezamăgitoare, să credem în continuare în virtuțile artistice ale ficțiunii cinematografice.

Bedros HORASANGIAN

Piesă de rezistență a repertoriului
Cinematecii: *Răscoala*
de Petre Sălcudeanu și Mircea Mureșan
(cu Constantin Codrescu, Ion Henter)



Clasic al filmului politic românesc:
Puterea și Adevărul de Titus Popovici
și Manole Marcus (cu Amza Pellea, Cornel Coman,
Mircea Albulescu)



Secvențe poetice

note
de spectator

Le găsești la tot pasul. Distincte, ca niște insulițe nostalgice ori tope în substanța filmului. Apar din scenariu, din muzică, din interpretarea unui actor, dintr-un efect de scenografie ori dintr-o mișcare de aparat. Printr-o osmoză a artelor, la urma urmelor atât de firească...

Poezia adolescenței? Uneori discursivă, alteori eruptivă, adeseori perfect disimulată. Distribuind-o pe tinăra Ivone Cezar în rolul Stejerei din *Racheta albă*, regizoarea Cristiana Nicolae a localizat cu finețe, o vîrstă. O fată subțire, înaltă și blondă, cu ochelari, cu gesturi feminine, cu o tulburată gingăsie de tuberoză.

Abia atunci cînd înfiorată am închis copertile cărții lui Toiștor „Copilaria și adolescența” am înțeles cu un sens limpede și poate puțin ascuțit, chiar nostalgic, faptul că ea trecuse. Lăsase sute de semne, presărate prin memorie, prin calete, prin setare și prin convingeri, învaluitoare, totală, trăită cu atîta bucurie deplină cîtă încapea în sufletul meu și cît cuprindea mintea mea. Dar ea, Adolescența, trecuse.

Abia atunci cînd serialul pentru copii al Cristiane Nicolae se sfîrșea simțeam cu o anume distinctă nostalgie că Ivone Cezar era chiar întruchiparea duloasă pe film a poeziei adolescenței.

Poezia unei pelicule ca *Țăpînarii*? Poezie spusă, explicită, o poezie a scenariului, a mis en scene a imaginii. *Țăpînarii* a fost filmul de debut al regizorului Ioan Cărmăzan, un film atipic pentru debut. Cărmăzan, cu obstinarea lui artistică de-a acorda fiecărui detaliu importanță extremă, de-a combina, concentra și recom-pune cu o răbdare de pictor artist, de-a-și face distribuții adecvate (va continua și-n *Lisca*, și-n *Sania albăstră* va opta totuși pentru o poezie a declarativului).

Îmi amintesc sentimentul de contrariere pe care l-am avut la episodul caderii bradului, splendid în sine, filmat au ralenti. Mi se părea că lumea aceea, a țăpînariilor era de-o încredinare care refuza tocmai autocontemplarea poetică. Și poezia poate stîrni controverse, nu?

În *Ochi de urs* de Stere Gulea, o pictură înfiorată cu uleiul lui Breughel, după Mihail Sadoveanu. Ana (Daniela Vlădescu) îngină o melodie, plutește cu o coroană de flori pe cap, iubeste, naște, suferă, moare cu fiară dureroasă. Nimic nu e împlător în *Ochi de urs*, nici o tresărire a mușchilor feței lui Dragoș Păslaru, nici o pată de culoare, nici un cadraj din imaginea de mare rafinament plastic semnată de Florin Mălălescu. Poezia acestui film e una de atmosferă, magică aproape, de tulburare și poveste.



Aburul nostalgic al dimineții ce trece (*Racheta albă* de Cristiana Nicolae după romanul lui Ludovic Roman cu Ivone Cezar, Radu Nicolae și Adrian Vîlcu.)

Penru a picta lumina, Matisse a plecat în Maroc. Pentru a filma lumina acestui *Cîntec în zori* (producție a Studioului de film TV) Constantin Chelba a pîndit anotimpurile într-un sat din marginea Ardealului. Punctele de forță ale filmului lui Dinu Tănase sînt și punctele de poezie. Ele fac din *Cîntec în zori* o apariție cu totul deosebită în cinematografia noastră: copilul Mihai Brătîlă și miza imaginii. De o naturalețe fascinantă, cu un rar instinct artistic, Mihai Brătîlă trăiește un personaj cu totul de neuitat, de la început, din scena idilică de pe malul riului și pînă la ultima, aceea în care în timp ce cîntă la taragot într-o lăcărnă cu porumbel, e răpus de glonț. Regizorul Dinu Tănase și-a așezat, evident, filmul sub semnul autorității imaginii, imagine în care operatorul Constantin Chelba s-a întrecut pe sine în inventivitate și finețe. O pădure înfiorată de toamnă galbenă în care un copil urcă dealul călare pe un cal alb, o fată ucisă de fasciști într-un cîmp de flori, o stea căzătoare însoțind cu simbolul ei (Micul print, nu?) traiecul unui personaj, o seară de muzică într-un azil de bătrîni din Slovacia, o fetiță cu pălărie verde propunîndu-ne cu tragică inocență ideea absurdității războiului, un proprietar de cinema revăzînd o scenă de film în sala goală, aburul cealului jînduit de ochii încețoșați de febră, un copil

care moare pentru țară aureolat de soare, într-o filifire de aripi de porumbel.

Tandrețea și duritatea, lentoarea și dinamismul, inocența și cruzimea, alternează pe parcursul acestei povești în care poezia pătrunde în toate firidele.

Poezia personajelor, poezia actorilor... Sînt actori capabili să presare puțin din poezia sufletului lor în orice rol. Așa e Irina Petrescu. Orice rol aș decupa acum în memorie din filmografia ei, îmi lasă în suflet dîra unei clipe de fior poetic. Mă opresc cu gîndul, brusc, la personajul din *Singur de cart* (regia Tudor Mărcușu). Cît din frămîntarea acelei femei nu vine din apăsarea spre problematizare a Irinei Petrescu? Și totuși, visez o poezie scrisă într-o bună zi anume pentru ea...

Îmi vine-n minte, de fiecare dată cînd îl contemplu chipul prins chiar de-un rol episodic cum în filmele de televiziune *Borna* (regia Petru Maier) și *Cîntec în zori* (regia Dinu Tănase) imaginea micii anemone pe care Ritke o văzuse cîndva la Roma. „Ea se deschisese în timpul zilei atît de mult, încît noaptea nu s-a mai putut închide.”

Cleopatra LORINȚIU



O temă
cu
variațiuni:

muzica de film

De la pianul din sala de spectacol, de pe vremea când, pentru vestea de pe ecran, se improviza un acompaniament oarecare, până la sintetizatorul portabil de astăzi, e o cale altf de lungă... Deși cu un limbaj propriu (de asemenea universal ca și limbajul cinematografic), deși cu o străveche origine, muzica, în arta filmului, s-a păstrat mult timp doar în domeniul semnelor de punctuație, sintaxa și etimologia aparținând montajului... În paginile care urmează nu ne-am propus să schițăm retrospectiv o evoluție, ci doar „să luăm temperatura” momentului prezent în cinematografia noastră în spațiul muzicii de film. Ca „termometru-diapazon” am folosit o dublă exclamație (sau interogație, depinde) retorică: „Muzica de film — o stare de colaborare, o stare de inspirație?” Punctele de vedere afirmate direct sau indirect în acest „colocviu” pot servi oricând ca bază pentru o nouă discuție în care să fie antrenati și alți cinești, și alți compozitori care să-și spună și ei părerea. Subiectul este extrem de generos. Discursul muzical — e lucru știut — are capacitatea de a comunica, de a sugera, de a armoniza și investiga. Dar, în cazul particular al muzicii de film, depinde care este izvorul inspirației și, de asemenea, care sînt limitele impuse fanteziei componistice, ideal fiind stimulul reciproc. Deci, despre reciprocitate...

Trăirea
aventurii

Muzica
o „stare”
a filmului

Este un anume fel de a simți un film, încă în starea de gestație, în perioada formulărilor pe hîrtie și apoi în

perioada realizării propriu zise: filmul trece prin tine ca șuvoiul unei ape, ca scurgerea unui torent de stări vizuale-auditive, spațiale-temporale... și în acestea e cuprinsă muzica, și ea curgere, și ea șuvoi... Muzica unui film nu e altceva decât această participare auditivă-temporală la o curgere... Ideile, sentimentele sînt forța structurală a acestui șuvoi care te parcurge într-una, pînă la împlinirea finală, în materia unui film... Dar... de ce e nevoie de muzică? Au fost filme mute, sînt filme vorbitoare numai... și ce filme! Atunci?... Întrebare care n-are decât un singur răspuns: întocmai unui chip ce-ți cucerește sufletul și care-ți va purta valul sentimentului; întocmai unor culori ce te obsedează și iau parte la dinamica schimbării; întocmai unor forme ce se aliază, prin ritmica lor, la ritmica ce te străbate, așa se insinuează muzica iubită înglobându-se, părtaş, la starea de **devenire** care e un film. Desigur, ea a fost încă dintru început simțită, intuită, aliată în sertarele ascunse ale memoriei... ale memoriei unui film... Poate aceiași, dintotdeauna. Muzica simțită astfel nu e tautologică, cum nu e astfel culoarea; nu e adjuvant cum nu e unul chipul; nu e sprijin cum nu e lumina și cum nu e întunericul... Ea face parte din inconfundabila materie a filmului... și nu a muzicii; cum sculpturile lui Bernini fac parte, la San Pietro, din arhitectură.

Întîlnirea cu compozitorul este întîlnirea cu un rezonator al acestor curgeri de ape încă nemăturisite. El, intuit ca atare, devine partener al aventurii scoaterii lor la suprafață. Cînd participarea sa e totală, muzica lui devine cu adevărat muzica unui film, nu a unui compozitor. Este cea mai prețioasă muzică de film aceasta. Compozitorul ales astfel are afinități de gîndire, de simțire, intuiții ce merg pînă la a-ți percepe pulsul interior al ființei gîndind, imaginînd, visînd un film... Mai mult decît spusul, la el contează, credincios tovarăș de explorare, trăirea însăși a aventurii.

El știe să-și extragă vîltoarea partitură din felul cum regizorul său privește un actor, cum alege, tatonează o fotografie, un colț de stradă, un copac... El „vede” filmarea cu ochii ce vor privi ecranul, dar o reține cu urechile ce vor asculta muzica acestuia. Ritmurile și le culege în sala de proiecție, cînd tehnicienii comentează cu glas tare „dublele”, iar tonalitățile în clipa cînd aude vocile acelor actori ce „joacă” în film. Compozitorul de film e acela care intuind asemănarea fluxului auditiv muzical cu fluxul spațial-temporal, vizual-auditiv al filmului, se supune acestuia și nu-i siluetește prin o curgere contrară. Compozitorul de film e acela ce trăiește „viața sa în film” și nu „filmul său” în viață... E prețioasă întîlnirea cu un asemenea artist și filmele răsună de ecoul unei asemenea bucurii a conșonanței.

Tovarăș de drum la șapte filme mi-a fost astfel „inventatorul” de muzică de film Harry Malorovici. Scriu „inventatorul” pentru că el, intuind serviciile muzicii însumate filmului, l-a inventat primul, aici la noi, grandoearea subtilă, pînă la a o topi cu totul în magma curgătoare a filmului. Era viața sa în film... Dar unde mai era compozitorul?... Neîntîlnindu-l filmul podoabă a vieții, compozitorul era dat

disparut. era căutat cu lumînarea de spermanțet a ricanării, invidioasă, a celor din breaslă și... pătima. Nu-l auzeam pe el, podoabă a filmului, căci... era, superbă dăruire, complet înglobat acestuia... Desigur, muzica sa nu mai era muzică, nu putea fi, căci era cu totul și cu totul de aural... unui film. Așa se făcea că „H” stătea, fie în anii tineri, fie în deplină cărunție, din zori și pînă în noapte la discuții, probe, filmări, montaje, remontaje, re-remontaje, mixaje... prezentări, re-re-prezentări, premiere și nepremiere... Era cu totul al... filmului. Așa era, deci, și muzica sa. Adesea interpretată, chiar de el, la un pian sau o

lumea jazăului „made in Romania” și se integrează echipei realizatoare, membru activ, frenetic chiar, dînd cu plăcere prin mintea copiilor pentru a se subtiliza ductil în materia filmului lor. Cîntînd ba la bass, ba la piano, ba dirijînd „în draci”, Johnny face muzică... de film!... poate chiar și cu jazz... nu știu, trebuie să revedem filmul. La fel se tortura să se supună curgerii imaginilor, de atîtea ori, și Liviu Tudan, aducînd al său har... la diapazonul unui film... al nostru, al unei echipe.

S-ar părea că nimic nu este mai simplu, avînd în vedere asemănarea de materie, de substanță (un flux au-



Mușchetarii în vacanță de Alecu Popovici și Savel Stîopol, secondați muzical de Johnny Răducanu

orgă, la o claviatură electronică supersofisticată sau fluierînd pur și simplu... (Cu fața spre public, **Flăcăul și focul, Ultima noapte a copilăriei, Aventuri la Marea Neagră, Agentul straniu, Ultimele zile ale verii, Falansterul**).

Un alt senior al muzicii care mi-a dăruit cu o sensibilitate înțelegere melosului său, adevîndu-l curgerii montajismului din **București, oraș înflorit**, Aurel Giroveanu, mi-a rămas adînc întipărit în inimă ca un devotat tovarăș de început de drum... Apoi întîlnirea cu Gheorghe Dumitrescu la **Approape de soare**, care, părăsind generos arsenalul personal simfonic, trece „cu arme și bagaje” la film, supunîndu-se lumii imagistice, curgerii de montaj, îmbogățînd-o. Pentru candoarea copilăriei, Johnny Răducanu, mai de curînd, în **Mușchetarii în vacanță** renunță la splendida izolare în

ditiv-temporal, un flux audio-vizual-temporal) decît mariajul acestor, aparent spontan, al compozitorului cu filmul, al muzicii lui cu filmul... Aparentă, desigur... Așa cum culoarea unui tablou trăiește numai fixată pe pînza acestuia, iar culoarea unui film doar în curgerea sa, la fel și sunetul muzicii trăiește doar în intonarea sa independentă, în timp ce „muzica filmului” trăiește doar înglobată în fluxul acestuia. O problemă sau extrem de simplă sau extrem de complexă. Regizorul e singurul ce și-o va imagina, elucida... sau într-un fel, sau într-altul.

Savel STÎOPOUL



Genericul uvertura operei

Un secret prețios
pentru
„rețeta succesului“:
tema muzicală

Mergi pe stradă și, de la o fereastră, dintr-o curte ori dintr-o grădină, auzi, deodată, fluierată, în chip de semnal, de către vreun puști, o frin-

punde imediat, fără gres: „E din genericul cutărui sau cutărui film sau serial!“ Și te întrebi, atunci, dacă nu-mai repetarea în fiecare săptămână, uneori vreme de luni de zile a fixat în memoria micilor telespectatori melodiile în cauză sau dacă nu cumva muzicile acelor generice aveau într-adevăr niște calități speciale... Dacă nu cumva autorii lor — rareori, totuși, veritabile personalități ale artei compo-nistice — aflaseră și aplicaseră acolo un secret prețios pentru „rețeta succesului“... Și dacă nu cumva o asemenea forță de șoc ar trebui să aibă — în folosul filmului întreg — muzica pentru genericul oricărei opere cinematografice...

Căci, de fapt, ce altceva reprezintă, astăzi, genericul unui film dacă nu echivalentul uverturii unei opere? Vremea când primele imagini ale peliculei serveau doar — sau, în cel mai fericit caz, mai ales — spre a prezenta numele (rareori și chipurile) creatorilor și interpretilor săi a trecut demult; astăzi, fiecare regizor rîvnește să spună în acest preambul ceva important despre și pentru mesajul filmului său — exact așa cum făceau și compozitorii de operă în uverturile lucrărilor lor, pe vremea când uvertura mai era la modă... Oare dintr-un simplu capriciu să fi scris Beethoven patru uverturi pentru singura sa operă or pentru că a încercat iar și iar să găsească expresia cea mai potrivită unei muzici care să sintetizeze în numai câteva pagini, parcurse în puține minute, un întreg univers pe care îl creează desfășurarea celor două acte ale lui „Fidelio“? Să nu uităm, apoi, că doar cu prețul acestui efort repetat Titanul a reușit să pătrundă, cu una dintre cele patru versiuni — „Leonora III“ — în seria compozitorilor ce se bucură de privilegiul ca uverturile lor să trăiască și de sine stătătoare, urcînd din fosa de operă pe podiumul concertelor simfonice...

Ei bine, dacă un generic capabil de o existență independentă pare — deocamdată, căci... cine știe?! — un nonsens, în schimb genericul-metaforă-a-filmului, tot mai des întâlnit, este remarcat, comentat și memorat cu un interes cel puțin egal cu acela manifestat odinioară pentru uvertură de către spectatorii premierelor de operă. Iată, îmi vine acum în minte genericul situat pe primul loc, într-o ierarhie personală a peliculelor românești pe care le cunosc: încet de tot, din întinerie, se apropie venind de tare departe un ochi de lumină, abia cînd el a umplut tot ecranul, înțelegi că aparatul de filmat înalță nu pe orizontală, cum credeai, ci pe verticală, și că misteriosul triumghi de forma unui ochi este, de fapt, format din ultimele tronsoane, de jos, ale unei scări foarte înalte, pe care camera de luat vederi coboară lent, egal, implacabil. Nu întîmplător, aceste ultime tronsoane ale scării vor fi teatrul unui palpitant deznodă-mînt... Da, n-am uitat nici un detaliu vizual din genericul **Omului în loden**. Știu și cine este regizorul filmului: Nicolae Mărgineanu. Îmi amintesc și modul inspirat în care muzica lui Cornel Țăranu amplifică tensiunea tramei polițiste. Ce-i drept însă — oricît mi-ați cere — n-aș putea fluiera nici una din temele ei...

Lumința VARTOLOMEI

„Ce e muzica
de film?
„Ascultați
și veți vedea!“

I-am spus furios:
vrei o melodie așa:
tra-la-la?

De fapt îmi
ieșise pe gură
șlagărul anului

Intrebat fiind, la una din numeroasele întîlniri cu iubitori ai muzicii — ușoară sau mai puțin ușoară — în marea lor majoritate tineri: „De fapt, ce este muzica de film?“ — am fost tentat să dau un răspuns mai puțin laconic. După câteva secunde de gîndire, m-am grăbit să explic. De la primul cuvînt articulat mi-am dat seama, de fapt în acea secundă infinită care aduce broboane de sudoare pe frunte, cît de greu era să-mi formulez răspunsul, neexistînd niciunde vreo definiție precisă. Așa că bilbiiala a început: „Vedeți dumneavoastră... muzica de film este... este ceva... așa... este ceva ca și cum ar fi... dar să nu se audă...“ Și de aici a început vacarmul de risete, iar eu simțeam cît de penibil fusesem. Dar nu! Ceea ce am spus, felul în care mă poticnisem în cuvinte, totul a fost interpretat ca o glumă pe care și-a permis-o cel care le vorbea, adică eu, muzicianul cu bogata lui experiență în ale muzicii de film! Tocmai rula pe ecrane, cu mult succes, prima serie din filmele lui Mărgelatu.

Ei bine, multă vreme m-am gîndit la o formulă care să cuprindă în ea un răspuns la întrebarea ce mi-a fost adresată. Am mai „scris“ de atunci muzica la vreo 10 filme, unele destul de grele, dar răspunsul acela serios și plin de adevăruri tot nu l-am găsit. Exasperat, mi-am propus să aleg „mî-nima (oare?) rezistență“: fiecare muzică de film să fie răspunsul pentru curioși...

De fapt, munca muzicianului începe din momentul cînd este chemat de regizorul filmului care îi povestește, în mare, subiectul. Apoi scenariul literar, apoi scenariul regizoral, apoi primul tur de manivelă, apoi o vizionare parțială, apoi o vizionare totală în „priză directă“, apoi o vizionare totală cu toate „P.S.-urile“, apoi — în sfîrșit! — la masa de montaj, fixarea momentelor și „cotelor“ care privesc muzica. Să admitem că ar fi „ușor“ pînă aici! Dar discuțiile cu regizorul? Dar nopțile și zilele în care trebuie „să vezi“ filmul „pe pereți“ să te poți inspira? Dar eroii care te înșoțesc la orice pas și în vis chiar? Dar audițiile la pian cu regizorul? Dar orchestrarea muzicii? Dar găsirea timbrelor instrumentale

Potențînd tensiunea intrigii
polițiste: *Un om în loden*
de Nicolae Mărgineanu,
muzica Cornel Țăranu
(cu Florina Luican)

tură dintr-o muzică pîrîndu-ți teribil de cunoscută. Te chinui îndelung — adesea zadarnic! — să-ți amintești de unde o știi... Ei, băieții care o fluiera chemîndu-se la joacă, și-ar putea răs-

capabile să transmită ideea muzicală? Dar înregistrarea muzicii în cele mai bune condiții? Dar fixarea ei pe peliculă în cele mai potrivite sau „fericite” momente? Dar mixajul general al filmului? Dar vizionarea?... Cam lung — nu?! — drumul până la stringerile de mină, pupăturile de rigoare la premieră și... cele câteva cuvinte afectate muzicii în cronică de film!

Cînd am debutat (**Vacanță la mare** — 1962), scenaristul filmului, mai tirziu regizor de filme muzicale, regreta-l meu frate Cezar căruia îi dădorez începuturile mele în film, mi-a cerut o temă muzicală care se dorea a fi „slăgarul” filmului. I-am cîntat melodia și mi-a aruncat-o la coș... A doua la fel. Am mai compus încă 8 — în total 10! Toate la coș! Acel infernal „coș”, dar în care ce se aruncă nu se... fluieră! Abia după alte două săptămîni, în autocarul care ne ducea la Buftea, plin de nervi, i-am spus: „Ce vrei? O melodie infantilă, idioată, așa, la, la, la, la, etc.?” (i-am fredonat, mai mult urlînd). S-a repezit la mine: „Scrie-o repede, asta e ce vreau!” Îmi ieșise pe gură, de fapt, slăgarul filmului: „Serenada tineretii” (Se mai cîntă și azi!...)

Cu Francisc Munteanu a fost și mai greu. La filmul **La patru pași de infinit**, nu mi-a cerut decît... șapte teme muzicale pe aceeași temă. Ana și Mihai. Tema dulce, sentimentală „să rămîna în urechile și inimile oamenilor spre a-și aminti de eroii mei” spunea el. Vai, ce simplu?... Îndrăgostit fiind de eroii lui, inspirat de drama lor, produs al odiosului război, am scris cele șapte teme pe care le-am înregistrat la pian și i le-am dat pe bandă de magnetofon. Două săptămîni le-a ascultat noapte de noapte. În sfîrșit, primesc un telefon nocturn: „Muzicantule, am ales tema nr. 5!” Laconic cum îl știu. Dar a fost bine!

Calotescu mă cheamă la Buftea să-i văd filmul **Camera albă**. Îmi spune: „Dacă nu îmi faci o muzică albă, să simt albul în mine, nici nu discut!” Alt laconic! A ascultat-o, obli-gîndu-se să stea cu ochii închiși: „Perfect, am văzut alb. O.K.” Numai eu vedeam... negru.

Manole Marcus, **Orgolli**: „Vreau o temă discretă, filozofică, melodică, să mă înfloare.” Scurt! Am făcut-o, am ascultat-o împreună, la pian; de acord, e bine! Dar eu nu eram mulțumit. Doream altceva, mai aproape de eroi. Cînd lui Manole îi place ceva e greu să-l convingi de altceva. Totuși... scriu altceva. Înregistrez, de probă doar, cu un pian și un violoncel. Îl chem la mine, îi pun pe bandă de magnetofon, împotriva voinței lui; ascultă și zice: „Ești nebun! Asta-i temă!” Bine, zic eu, s-o orchestrez! El: „Dimpotrivă, rămîne așa cum este”. Și toată muzica a fost, de fapt, un dialog: El-violoncelul, Ea-pianul. N-a fost rău deloc.

Regretatul Doru Năstase, la prima serie cu Mărgelatu: „Bătrîne, să-mi scrii pentru el o temă în stil „western”, dar cu parfum românesc, să-l umanizăm pe acest Mărgelatu că-i de-al nostru și-i simpatic!” Nimic mai simplu!... Tema muzicală continuă și azi. I-a plăcut și lui Vitanidis, și lui Mircea Moldovan, regizorul ultimei serii (sper — totuși — să continue maestrul Eugen Barbu)

Nu de mult, la una din prezentările de gală ale filmului **Cucoana Chirița**, mi s-a dat și mie cuvîntul și am avut

ocazia să fac publică următoarea afirmație: între mine și Draga Olteanu s-a născut o dragoste profesională nemaipomenită! De la bun început ne-am ajutat reciproc și ea mi-a sugerat calea pe care trebuie să o urmez. Așa că — am spus atunci și o repet și acum — dacă muzica place, e meritul meu, iar dacă nu, de vină e Draga Olteanu!... Desigur, treaba a fost mai serioasă, de fapt. A trebuit, mai întîi, să-l studiez pe Flechtenmacher și să mă studiez și... pe mine, ca să pot să văd în ce măsură există posibilitatea unui „mariaj” de stiluri, de maniere. Termenul a ceea ce am realizat eu se cheamă „transcripție liberă”: am preluat două trei momente, le-am reorchestrat și restul am compus în spiritul melosului nostru tradițional, în parametrii melodici ai timpului, evitînd ritmurile vetuste. Cu Draga am avut zeci de ședințe în care ea îmi cînta ca să prind gustul și să înțeleg ce așteaptă de la mine. Fiind și regizor secund, ea s-a ocupat și de înregistrarea melodiilor, eu doar i-am învățat pe actori să cînte. Bineînțeles, nici meritele „șefului de orchestră”

Refuz snobismul

Rar mi-a fost dat
să constat
cum o muzică bună
poate fi utilizată
atît de rău

A combina „teama” cu care te împină necunoscutul fiecărui film cu ceea ce știm că trebuie să-ți fie literă



Mărgelatu și Buză de Iepure și temele lor muzicale în serialul lui Eugen Barbu (Florin Piersic și Sobi Ceh însoțiți de inspirația lui George Grigoriu)

Mircea Drăgan nu sînt mai modeste, el îngrijindu-se de întreg ansamblul muncii noastre. Lucrînd la partea a doua, „Chirița în Iași”, mi-am propus să o inițiez pe Draga Olteanu — care e foarte muzicală — și în teoria compo-nistică. Poate, de acum încolo, își va scrie singură muzica și nu va mai avea nevoie de mine...

Deci muzica de film „o stare de inspirație — o stare de colaborare?” Și una și alta!

Nici nu se putea altfel!

George GRIGORIU

de lege, și anume „probitatea profesională” (nu-i nici o contradicție) te obligă ca, de fiecare dată cînd scrii muzica unui film, să cauți o soluție pe cît posibil unică. Astfel încît contribuția ta să fie una din liniile amprentei pe care o lasă pe retina și în conștiința oamenilor această și numai această peliculă. Nu toate subiectele asupra cărora meditezi în lucru îți solicită pe deplin resursele, nu îți este „frică” la fel chiar de toate imaginile și cuvintele ce ți se oferă cînd scrii muzica pentru ele, nu trăiești cu ace-

eași ardere confundarea totală cu niste personaje, cu dialectica vie potrivit căreia ele trăiesc; nu te misti cu aceeași intensitate sufletească în lumea formată din altele coordonate: lumină, culoare, opacitate (opacitate vizuală, uneori opacitatea rațiunii)... Dar am constatat că, în măsura în care te implicii mai profund și mai complex în lumea filmului de care încerci să te apropii prin munca ta, în aceeași măsură soluțiile sonore pe care le adopți se simplifică, muzica devine mai vie, mai simplă, mai discretă și totuși mai pregnantă. Așadar, pledez pentru calitatea ideilor simple, mai bine zis epurate de orice stufozitate greoaie, idei la care se ajunge după parcurgerea unui drum complicat și adânc. Pledez pentru o muzică de film universală, perceptibilă ca sens și sentiment în orice loc și în orice timp, chiar dacă, sau mai ales dacă, particularul național este prezent. Pledez pentru refuzul snobismului, al modernismului prost înțeles, al complicațiilor abconse și care maschează ideea și mesajul.

Aș menționa câteva filme a căror muzică mi s-a părut impecabilă din toate punctele de vedere: filmul italian **Clasa muncitoare merge în paradis** — o muzică extrem de economică, un „semnal” aproape, de o rară elocvență; filmul lui Hitchcock **Vertigo** pe care nu mi-l pot imagina detașat de fluxul sonor discret, cald, straniu, nobil în care este învaluită mai toată pelicula și **Gară pentru doi** — cu ce tandrețe simplă te cheamă compozitorul lângă bițele suflete răgăsite ale acelor minunate personaje! Cu ce profesionalism înalt combină timbrul cald al instrumentelor clasice cu cel al sintetizatorului în momentele de generic și final când acesta sugerează asimilarea contingentului de către fluxul general. Lista preferințelor mele este mare, însă un exemplu negativ pentru mine îl constituie muzica filmului **Love Story**. Rar mi-a fost dată să constat atât de acut cum o muzică bună în sine — celebra melodie a devenit șlagăr internațional — poate fi montată și utilizată atât de greșit încât să nu-și mai îndeplinească menirea și să devină doar o etichetă pe care se scrie „smile” sau „cry” sau mai știu eu ce.

Subliniez faptul că o muzică bună poate fi distrusă în montaj. Iată-mă, așadar, vorbind despre montaj. Și spunând ceea ce știu cu toții: montajul muzical este un gest capital, de multe ori colectiv, mixajul, la fel, scrierea muzicii — act de responsabilitate individuală — de asemenea. Iată, așadar, cum meseria noastră se desfășoară doar prin gesturi capitale..

Cornelia ȚĂUTU



**„Burlăciuna cu trei peceți” de Eugen Mandru
cu Constantin Vaeni cu Victor Rebengiuc,
Olga Bacătaru, Constantin Fugașiu,
Cornel Nicodan, Papil Panduru; muzica Cornelia Țăutu**

**Tonul face
muzica...
și în film**

**Filmul te apropie
de arta sunetelor
Muzica bună
te apropie
de arta imaginii**

Filmul este cea mai democratică Artă — inclusiv din perspectiva accesului material, posibil oricărui consumator. În condițiile când arta sunetelor continuă să rămână dependentă de o temeinică instruire, necesară înțelegerii ei superioare, integrarea muzicii în universul filmului îi deschidea acesteia și prin aportul vizualului, noi valențe expresive. Deci, o mai largă audiență ce tinde către totalitatea celor care se adresează artei și cărora arta le oferă catharsisul.

...Dacă filmul mut a cerut muzică, în schimb, azi, muzica, recurge, uneori, la imagine. De exemplu, la susținerea tezei de doctorat în muzicologie, un coleg (E.T.) a simțit nevoia să o ilustreze cu imagini. Turbator este „Cortegiul” în memoriul Avram Iancu, cu text de pe epitaful eroului, de Cornel Țăranu prin conducerea exprimării înspire vizualizare. La una din producțiile clasei de compoziție a Conservatorului Clujean, studentul (pe atunci) Kelemen László a prezentat un cvartet de coarde, însoțindu-l cu proiecții. Nu înseamnă însă că muzica „absolută” ar fi în agonie! În film, muzica devine funcțională; cu ajutorul imaginii, îi dispare caracterul „abstract” (din cauza căruia, nu o dată, se întâmplă ca auditoriul din sala de concert să folosească apre-

cierea generală „Interesantă muzică”, nu cumva să pară el... neinteresant, acoperind astfel faptul că de înțeles, nu a înțeles nimic.) Filmul, deci, îl poate apropia pe om de arta sunetelor — fapt ce nu exclude educația muzicală, ci îndeamnă spre ea.

...Funcțiile muzicii de film pot fi de comentariu, acționale sau ilustrative. În cazul celor ilustrative, apare pericolul de pleonasm — și acest lucru este cu atât mai grav atunci când imaginea exprimă un nonsens care, astfel, prin repetarea în muzică, se amplifică.

...Oricât de reușită ar fi, în sine, muzica unui film, ea nu poate salva un film prost. A se suține contrariul ar fi ca și cum unii ar simula că fac artă și ar fi aplaudați, ar fi ca și cum unii s-ar preface a căuta adevărul și ar fi convinși chiar că l-au descoperit ei înșiși.

...Cred că muzica unui Film (de artă) trebuie compusă în faza investigării scenariului. Pentru ca: 1. regizorul să se familiarizeze cu muzica înainte de începerea filmărilor; 2. (și nu în ultimul rând) ca muzica să reflecte *ideea filmului*, adică să se poată exprima dincolo de imagine — nu pleonastic. Subliniez: Ideea, odată vizualizată, te coboară la ilustrație, existind riscul să-ți blocheze imaginația — oricât de sugestivă ar fi imaginea. Ceea ce nu înseamnă să nu participi la filmările secvențelor-cheie, trăind, alături de echipă, drama face-rii, se amplifică respectul față de regizor, operator, actori și ceilalți colaboratori; de asemenea, pentru ca să constăți dacă muzica nu a fost prea modestă sau prea generoasă față de secvența respectivă.

...Am fost întrebă odată ce-i lipsește muzicii românești de film. Aș răspunde din nou: uneori, Filmul. Nu din cauza scenariștilor, nu a regizorilor, scenografilor, actorilor, operatorilor, nu a compozitorilor — ci pentru că nu toate comisiile au Talent.

...Despre creația în artă se poate vorbi, dar ea nu poate fi explicată, nici măcar de autorul ei. Ea este un fenomen inefabil, Miraculos.

...După trăirea, ca spectator, a unui



Stilul filmului,
dar și stilul muzicii:
Trecătoarele iubiri
de Malvina Urșianu,
cu George Motoi
și Maria Cumbari,
compozitor:
Tiberiu Olah

film întrebăm: „Ai văzut și tu filmul...?” Nu înseamnă că îi ignorăm muzica ori că am afirma că ea nu trebuie să se facă auzită. Muzica se contopește cu ceilalți parametri expresivi ai filmului, dar trebuie să se facă simțită. Muzica, în această sinteză, contribuie la crearea unei stări, pe care aș numi-o „starea de generozitate”.

H. MAIOROVICI

**Ce-ai zice
de o colecție
discografică?**

**Nu ne place formula:
asta-i marfa,
vezi ce poți
face cu ea**

Mi-aduc aminte de o anecdotă care povestește despre modul de viață al unui englez naufragiat pe un atol pustiu din mijlocul oceanului. „Acest bordei este locuința mea, celălalt este clubul pe care îl frecventez...” „Bine, dar vedem construite trei bordeie...” insistă salvatorii. „Celălalt este clubul pe care nu-l frecventez”.

Orice proces de creație este cu atât mai viguros cu cât la baza lui se află o confruntare dialectică ce stă pe propriile-i picioare. Compozitorul — poate cu excepția „muzicalelor”, dar chiar incluzând filmele cu multe play-back-uri (elemente muzicale ce preced filmarea) — compozitorul, deci, este primul și cel mai important dintre „străinii” cu care se confruntă

filmul. Este primul său spectator, al cărui comentariu, filmul și-l asumă tocmai în dorința de a rotunji sensurile pe care vrea să le vehiculeze. Așa pusă problema se poate „roști” noiclan, la infinit, pe tema imaginilor sinestezice, a comentariilor de plastică, de imagine și culoare, de zgomete și muzică din film. Un regizor cu o oarecare cultură muzicală ar putea invita la dialog (la comentariu) personalități muzicale ca Ștefan Niculescu sau Aurel Stroe (maestru ce și-a pus multe probleme în domeniul muzicii de spectacol), oferindu-le probleme pe măsura capacității lor de a da replică. În condițiile obișnuite însă, se recurge la capacitatea unor compozitori de a fi și cinești autodidacți, sau, în cel mai rău caz, la rutina altora, dialogul purtându-se „acasă”, pe terenul regizorului și sub semnul lui: „asta-i marfa, vezi ce-i poți face”.

Oricum, chiar dacă Oschanitzky și încă alți citiva nu mai sînt, nu de compozitori duce lipsă filmul românesc pentru a deveni spectaculos la capitolul muzical, cît de arhitectul care să știe să construiască „al treilea bordei” pentru locuitorii pe care, chiar dacă nu-i cunoaște, îi poate presimți. Nu numai înspre cele ale muzicii, unde orice nume, oricît de mare, pe generic rămîne tot subaltern regizorului — și e normal să fie așa — dar în toate detaliile poveștii și punerii în scenă e nevoie de umbra „clubului pe care nu-l frecventăm” pentru ca problemele să ajungă în această calitate: de probleme, la spectator — pentru ca mesajele filmului să fie acidulate și nu apă chioară.

Anecdota cu al treilea bordei e valabilă în toate tentativele în care nu stăpînim toate datele problemei în studiu și aceasta se întîmplă, practic, peste tot unde se studiază probleme reale. Ca intermediar între compozitor și regizor, îndrăznesc să-i sfătuiesc și pe unii și pe alții să construiască al treilea bordei — cel pe care nu-l frecventează — și, în timp, el va începe să aibă nume și personalitate.

Horea MURGU

**O alchimie
a sunetelor**

**Fără colaborare,
fără flacără comună,
nu poate
să apară Filmul.**

La început a fost haos, se spune, uneori. Așa a fost și cu mine. La început nu știam nimic. Nici despre inspirație, nici despre colaborare și, evident, nici despre film. Doar cite ceva, așa, pe ici, pe colo, despre muzică (doar terminasem Conservatorul, ce naiba...) Doar bănuiam. Bănuiam că trebuie să fie multe bucurii pe care trebuie să le aflui (de boala aceasta nu m-am vindecat nici azi, de altfel...). Și, într-o zi din vara lui 1949, m-am angajat în cinematografie, la montaj. Și, uite-așa, tot lipind eu cu acetona pelicule peste pelicule, am început a-mi... confirma bănuiele. Am aflat înții despre colaborare, fără de care nici măcar nu puteam lipi peliculele mele. Puțin după aceea, cînd am început eu însumi a scrie muzica de film, ea, colaborarea, era demult

Muzica, asemeni luminii...
(*Falansterul* de Florian Avramescu, Nicolae Dragoș și Savel Stîopul, pe partitura lui H. Maiorovici, cu Adrian Pinte)





*S-a furat o bombă de Ion Popescu Gopo,
pe genericul căruia compozitorul Dumitru Capoianu
figurează cu succes (interpret: Iurie Darie)*

lege. Dar aichimia aceasta ciudată și pasionantă a coloanei sonore, cu libertatea deplină de a-ți alege soluțiile partiturii și formația pentru care scrii (o, tempora...), dar și cu supunerea totală și oarbă față de stăpînul necontestat (și incontestabil, pe atunci) al filmului, regizorul, au creat imediat nevoia unui articol ce nu se găsește încă inventariat și nici omologat în vreun registru. Nevoia de *Idel*. Ori ideea vine (sau nu vine, oricît ai chema-o!) și asta înseamnă, orice am spune, inspirație. Și, așa, aflînd despre colaborare și despre inspirație, la masa mea de montaj, am aflat despre film. Și am crescut în această credință și am crezut în ea cu tărie și

convîngere. Numai că, începînd eu a mă îndepărta de cei 19 ani pe care-i aveam cînd am lipit prima peliculă, și, înnotînd prin filme și iar filme, nici nu știu de cînd și de unde au început să mă macine îndoilele. Ce vreți, nu există credință fără îndoială sau, cum s-ar spune, „nuntă fără păruială și moarte fără bănuială”. Așa am început, mai spre bătrînețe, să mă uit mai bine în jurul meu. Cum spunea într-una din ultimele sale poezii Victor Ion Popa: „în priviri cu atît mai clare cu cît ochii vîd mai greu”. Și iată-mă coborînd încet, încet, scara pe care o urcaserăm gîfînd de efort, dar jubîlînd de bucuria cunoașterii; iată-mă aflînd din filme că uneori se

poate și fără inspirație, că „de unde nu e, nimeni nu poate să-ți ceară”. Și au ieșit filme bune... Că inspirația, bat-o vina, vine uneori pe neștiute și-ți suflă la urechea minții fel de fel de năstrușnici. Tu nu trebuie decît să ciulești urechea aceea și... să înțelegi ce-ți spune. Să traduci, adică. Și aici stă cheia enigmei. Iar eu, tot mergînd cu toiagul meu de bătrîn prin filme, am aflat, într-o zi, că se poate și fără colaborare. Nu că cineva n-ar fi vrut sau că vreun X s-a certat, pe parcurs, cu vreun Y (că totuși simtem cu toții oameni), nu, nici într-un caz! Dar aici e ca în căsniciile acelea liniștite care durează o viață întreagă, în care cei doi convivi n-au ajuns să se cunoască niciodată. Îi vezi mergînd împreună dar, de fapt, trec unul pe lînga celălalt, pînă la moarte. Nu și-au cerut niciodată *mai mult* unul altuia pentru că — sau n-au avut nevoia de a o face, sau n-au găsit limbajul în care să comunice. Ei n-au ars la fiacără mîstuitoare a iubirii (care-i posesivă, atunci cînd e...), iar furtunile nu i-au bîntuit și, atunci, „ex nihilo, nihil”. În materie de sudură, eu sînt un înepoiat: cred mai departe în fiacără!

Și dacă se poate și fără inspirație și fără colaborare, nu se poate oare și... fără muzică? Adică *muzica de film* fără muzică! Eu am văzut filme care nu au muzică de film, dar au muzică.

Dacă regizorului îi place? Una din devizele comerțului este: Clientul e mulțumit, marfa e bună! Și dacă se poate muzică de film fără muzică și muzică la film fără muzică de film, atunci nu se poate oare și muzică de film fără... film?

Dumitru CAPOIANU

Coloquiu realizat
de Irina COROIU

„Viața e un melo”

Așa se intitulează captivanta discuție dintre Françoise Giroux și Alain Resnais apărută în „Le Nouvel Observateur” cu ocazia premierei pariziene a filmului acestuia: *Mélo*. Filmul a fost inspirat de o piesă de teatru — „Mélo” este și titlul ei — a unui dramaturg „de boulevard”, Henri Bernstein. „De boulevard”, dar descoperit la vremea lui de marele om de teatru francez Antoine și găzduit de el ca un musafir de onoare la „Théâtre Libre”, teatru care ar corespunde unui off-off Broadway de astăzi pentru scena din timpurile numite belle-époque și chiar mult după aceea. „Viața e un melo” — este, desigur, o afirmație pretext pentru a intra în vorbă cu un cineast reputat a fi nevorbăreț. Are chiar aerul unei provocări. Dacă viața este sau nu un melo rămîne o chestiune de discutat, dar un film inspirat de o piesă intitulată „Mélo” nu se poate dispensa de muzică. (*Mélo* al lui Resnais a apărut în premieră mondială la Festivalul de la

Veneția 1966, dar nu în competiție ci, cum s-ar spune „în reprezentare” căci marii cineasți ai lumii — Bergman, Fellini, Antonioni și alții — nu mai vin la importantele întâlniri cinematografice ca să primească lauri, ci mai degrabă să-î înmîneze altora). Inevitabil, discuția gazetei Françoise Giroux nu putea să nu invoce și muzica folosind chiar o turnură de stil malițioasă la adresa lui Resnais:

— Nu ați ocolit nici midineta care dormita în dumneavoastră, lertați-mă, vă tachinez. Îmi place mult filmul dumneavoastră și de aceea forțez puțin nota. De fapt voiam să spun că nu ați făcut concesii sensibilității în muzica folosită în *Mélo*. În piesă, eroii cîntau o sonată de Lekeu, un compozitor belgian de la începutul secolului, dacă nu mă înșel...

— Da, îl răspunde Alain Resnais — am găsit o înregistrare a lui Menuhin în albumul „Références”.

— Pe care ați înlocuit-o, bineînțeles, cu o sonată de Brahms. Numai că nici sonata asta nu se prea aude cine stie ce... Aș îndrăzni să spun că nu se aude destul...

— Am căutat să nu pun accentul pe asta — îl răspunde Resnais. Știi ce păreri puritanice am în ce privește muzica pentru film. Trebuie compusă de un muzician. Sigur că există unii care

preferă să folosească un disc, ceea ce este foarte bine dacă audiunea o prevede sau dacă eroii merg, de pildă, la un concert. În cazul asta, n-am nimic împotriva, dar consider că nu trebuie să folosești niciodată muzica unui compozitor care nu mai există astăzi ca pe o muzică de fond peste care se aștern zgomete de vehicule sau de pași. Pentru mine, muzica de film trebuie scrisă anume pentru film de către cineva care știe unde trebuie să înceapă și unde trebuie să sfîrșească ea. Povestea asta cu folosirea unui disc al cărui sunet se amplifică și — apoi se diminuează...! Sigur, poți da un fragment, un citat...

— Știu însă pe cineva care uzază și abuzează de modalitatea asta: prietenul dumneavoastră Godard.

— Într-adevăr, și o face bine, adică o făcea bine la început, cînd avea ceva provocator. Acum însă a devenit o manieră și nu mai are haz deloc.

Are sau nu are haz, problema care interesează este ce rol și ce fel de muzică cere filmul? Sau, pornind de la părerea „puritană” a lui Resnais, fără a o fetișiza însă, ne întrebăm și am întreba cîteva personalități ale lumii sunetului cum vîd ele „sunetul muzicii” alături de imagine.

Mircea ALEXANDRESCU

Improvizație cu o campioană mondială

note
de regizor

Lucrind la *Sper să ne mai vedem*, mă izbesc la un moment dat de o problemă de adaptare care-mi crează dificultăți serioase. Era o scenă în care tânărul inginer ajunge, în fine, să-l descopere pe directorul de la care avea nevoie de ultima aprobare. Și în scenariu secvența se petrecea în tribunele unui stadion de fotbal, în timpul unui meci, directorul fiind un aprig susținător al echipei de fotbal din localitate. Dar era iarnă, iarnă destul de solidă și ceea ce se-ntimpla înainte și după, era în toamnă toată ziua. Ce era de făcut? Era clar. Trebuia filmat într-o sală. Dar fotbal nu se joacă în sală. Cel mult mini-fotbal și acela, după cum se știe, se face foarte rar. Am cerut aprobarea ca scena să se petreacă în sală și cu alt sport și mi s-a permis. Am început să merg pe la sala Floreasca, m-am uitat eu la baschet, la volei, la handbal și dau de o superbă sală de scrimă, unde se pregătea chiar lotul național. Plastica sălii, atmosfera, însuflețirea, patimile chiar, erau la locul lor.

M-am decis: scrima. Și mi-am adus aminte de când jucam eu tenis de masă de performanță. Pentru că la tenis de masă, ca și la scrimă, o mare problemă e **cum se face foala**, adică cum se organizează strategia întâlnirii, între jucători, respectiv scrimouri. Și trebuia improvizat pe această temă, fiindcă — mi-am dat eu seama — aici nu mai puteau funcționa mecanismele fotbalului, atmosfera lui.

În rolul directorului: Ion Besoiu. Trebuia să-l conving să intre în jocul improvizației. Să joace rolul celui

care nu se pricepe, dar care totuși vrea să-și impună, din orgoliu, voința. Nu era greu, pentru că Besoiu oricum nu se pricepea la scrimă, desigur. Și trebuia să intre într-un dialog al surzilor cu oamenii de specialitate. Rolul specialistului a acceptat să-l joace chiar un specialist: Tudor Petruș, antrenorul lotului național de floreta fete. Alături de el alt specialist: Vasile Chelaru, un fost mare scrimour, actualmente tot antrenor. Mai trebuia încă un nespécialist, figură pitorească, lipsită de complexe, care să întrețină jocul ciudat și oarecum absurd al pasiunii. Am ales un alt neprofesionist: Mihai Niculescu-Gorpin, jurist-consult de meserie, un suporter înflăcărat de fotbal, figură pitorească la meciurile Rapidului. Fittlist de marcă în același timp, creator de discuții aprinse între spectatori.

Propunându-i lui Besoiu acest joc, aveam desigur cea mai mare grijă: un mare profesionist între neprofesioniști trebuia să intre în jocul autentic al situației, în treaba respectivă ei fiind „profesioniști” și el „neprofesionist”. Și am avut revelația puterii excepționale de adaptare a acestui actor de înaltă clasă. El făcea desigur prima oară în carieră așa ceva și riscul era mare. Dar l-am văzut fascinându-se, pur și simplu, de atmosfera din sală, intrând în vorbă cu antrenorii, cu sportivii și găsindu-și cu dezinvoltură și siguranță extremă locul între ei.

Interpretul principal al filmului, Valentin Mihali, trebuia și el să intre în cadru în timpul discuției foarte aprinse, urmărindu-și scopul lui: obți-

nerea aprobării. Și tot nu era suficient.

Cea mai cunoscută scrimoură a noastră, atunci prezentă în sală, era fosta campioană mondială universitară Elisabeta Guzganu-Tufan. Am rugat-o să participe și ea la „jocul” nostru: să intre la un moment dat în cadru și **pe preocupările ei** să-i ceară directorului părerea despre ultima ei evoluție. Ideea aceasta mi-a venit în timp ce aparatul deja mergea. Scena începuse și i-am suflat aceste câteva idei Elisabetei când eram amândoi în spatele aparatului.

Elisabeta, Betty, cum am aflat că i se spune, n-a ezitat nici un moment, a intrat exact în cadru, fără ca aparatul să miște **priza directă** mergând în continuare, fiindcă s-a tras cu **priză directă** și a rămas așa și faptul că totul a rămas ca atare în film și cu o specială autenticitate se datorește nu numai marelui actor și mai tânărului său coleg, dar și acestor minunați neprofesioniști, care au știu să-mi dea mina de ajutor pe care le-am cerut-o.

Și de curând am avut o mare satisfacție când am citit în „Sportul” că Elisabeta Tufan a reușit la Lausanne, la campionatele mondiale, să devină prima scrimoură a lumii.

Să ai așadar interpret de film o campioană și un antrenor de campioană mondială înseamnă un prilej de emoție și de amintire a unei frumoase zile de filmare în care un campion al filmului ca Ion Besoiu s-a înfilit cu cea care avea să devină campioană mondială de floreta și s-au înfilit pe planșa peliculei din primul meu film artistic.

Dumitru DINULESCU

Actorii la fel de autentici ca neprofesioniștii, amatorii-actori deveniți campioni mondiali (Ion Besoiu și alături, în următorul cadru, scrimoura Elisabeta Guzganu-Tufan în *Sper să ne mai vedem*)





trucajul
vedetă

Călătorii în lumea de carton

Trucajele nu s-au născut odată cu arta a 7-a. Dar filmul însuși, să nu uităm, e un... trucaj. O invenție bazată pe un artificiu care exploatează o caracteristică (sau un defect?) a ochiului nostru: persistența imaginii pe retină.

„Industria de iluzii”, cinematograful și-a datorat, la începuturile sale, enormul succes pe care l-a reușit, în bună parte, posibilităților nelimitate deschise de trucaje. Putem spune că cinematograful este, chiar prin nașterea sa, o „fabrică de iluzii”. Trucajele s-au născut din iluzionism. Nu întîmplător marele Méliès, părintele artei cinematografice, era iluzionist și prestidigitator. La teatrul său, „Robert Houdin”, prezenta publicului spectaculoase și sumptuoase numere de iluzionism. Méliès este, de la început, conștient de forța și posibilitățile nelimitate ale miraculoasei jucării. În

1897 el construiește primul studio cinematografic și începe, cu o inventivitate care „frizează” geniul, să se joace de-a... trucajele. În 1902 realizează celebrul film **Călătorie în lună**. După cum vedem trucajele vin, ca multe altele, din teatru. Adeseori ele au și strămoși mult mai îndepărtați. La marile serbări care se organizau la curțile unor duci și principii din Renașterea italiană, efectele de cea mai mare spectaculozitate se bazau pe procedee de trucaje amintind de cele folosite și azi. Acel „uomo universale”, geniul absolut care a fost Leonardo da Vinci, nu considera deloc că își înjosește geniul punîndu-l în slujba realizării la astfel de serbări de „cose meravigliose”, de trucuri, adeseori foarte savante.

Din preistoria trucajelor și a cinematografului însuși, nu fac parte chiar și umbrele chinezești? Sau alte procedee de spectacol, cum ar fi jo-

curile de artificii? Printre procedeele iluzioniste de tradiție medievală și renascentistă care au cunoscut o mare vogă în perioada barocă se numără cele care utilizează efectele optice: jocurile de oglinzi, anamorfozele. Poate și creatorii de automate, cum a fost de pildă Kempeler cu celebrul său automat jucător de șah, se numără tot printre strămoșii truicatorului de cinema. Printre ascendenți se află și figuri umile, practicienii unor distracții de bîlci, ieftine și vulgare. Unii dintre aceștia au supraviețuit, pe ici pe colo și în epoca video-electronicii. Să pomenim doar de fotografii de bîlci cu panoul său pictat, prevăzute cu deschizătură rotundă pentru capul amatorului de „suveniruri”, în care să apară în chip de aviator, motociclist sau cavalier călare.

Nu-i rusine să pomenim de istoria trucajelor și în acești termeni. La început, să nu uităm nici asta: cinematograful a fost o distracție de bîlci.

Trucajul ca iluzie

Trucajele cinematografice au deci, în iluzionism, rude apropiate. Atîta doar că aceștia din urmă se adresează ochiului viu al spectatorului, pe cînd trucajul e destinat ochiului camerei de filmat. În rest, seamănă ca două picături de apă. Și unele și altele operează cu legile opticii. Suprapunerile în perspectivă ale unor machete, ale unei picturi, ale unei fotografii, pentru a completa realitatea cu elemente inexistente: un castel imaginar, forme de relief fantastice, ființe gigantice sau minuscule, măști, contramăști, retroproiecție, frontproiecție, filmări cu oglinzi, animații de obiecte. Majoritatea au fost create sau întrevăzute de Méliès. În 1902, anul în care Méliès creează prima capodoperă din istoria trucajelor, **Călătorie în Lună**, se deschide o lume. O lume a ficțiunii fără margini. De acum, înainte, pe ecran totul devine posibil. Fantasticul basmului, fantasticul terifiant, oniric, științific, își au acum o industrie care se dezvoltă vertiginos. Impactul imaginii asupra spectatorului s-a dovedit a fi mult mai puternic decît cel al cuvîntului asupra cititorului. E și normal. Ochiul este principalul organ de simț al omului. King-Kong, Godzilla, aventurile lui Münchhausen, călătoriile lui Gulliver, iar mai tîrziu întîlnirile SF de diferite grade, părăsesc paginile cărților pentru a-și ocupa locul în mitologia iluzionismului cinematografic.

Personajul central al re-creării acestei mitologii este un erou anonim, rămas „nevăzut și necunoscut”, în spatele ecranului: inginerul de filmări combinate. Meritele sale, — mai ales atunci cînd se întîmplă să fie un as al meseriei! — nu sînt de neglijat. Și totuși, atunci cînd se împart laurii, el este uitat. E o meserie îngrată, dar și pasionantă. O meserie care cere enorm de multă muncă, răbdare, ingeniozitate, curaj. Și, mai presus de toate, inventivitate. Trucajul face posibil imposibilul. Nimic nu îi este interzis scenaristului să imagineze. Feri-cul, imaginarul cel mai insolit, cel mai „trăsnit”, capătă prin trucaj, viață, realitate. Să ne amintim de secvențele din **Veronica** Elisabetei Bostan, gagurile — efecte vizuale — din **S-a furat**

o bombă de Ion Popescu-Gopo. În comedia fantastică a lui Gopo vezi deschizându-se portiera unei mașini din care încep să coboare oameni, un număr incredibil de oameni. Se poate vorbi, de fapt, de două categorii de trucaje, în funcție de scop. Trucajele prin care urmărim să realizăm efecte de fantastic, de insolit. Ele sînt și cele mai interesante atît prin problemele pe care le pun operatorului și inginerului cit și prin rezultatele obținute în dramaturgia filmului.

Trucajul ca economie

Sînt și trucajele care ne scutesc de cheltuielile mari pe care le-ar implica realizarea unor decoruri la scară reală, uriașe, sau distrugerea reală, pentru filmare, a unor obiecte în mărime naturală, cînd e vorba, de pildă, de o scenă a distrugerii unui pod sau a unei clădiri. Cel mai frecvent se recurge atunci la soluția realizării unei machete la scară redusă, sau, un element existent, real, e completat cu o machetă la scară redusă. Dacă avem o clădire în stil medieval și filmul cere un șir de case formînd o piațetă, la clădirea existentă adăugăm, prin jocul „trucat” al perspectivei, căsuțe-jucărie, clădiri realizate sub formă de machetă la scară, să zicem de 1 pe 40. Machetele, așezate aproape de obiectiv apar la fel de mari ca și clă-

direa reală și capătă „certificat de autenticitate” prin folosirea, în contextul filmului, a clădirii reale, cu toate amănuntele sale. Văzute în perspectivă, macheta și obiectul real se combină, se completează formînd o singură

De la iluzionist la tehnicianul trucator și de la ei la inginerul electronist, arta trucajului a parcurs o fastuoasă istorie

image: aceea a pieții medievale. Multe din filmele noastre istorice folosesc asemenea „completări”. La peliculele de război, o explozie la scară

redușă, realizată prin machetă, devine, față de explozia la scară reală, total neprimejdioasă. Prin trucaj, studioul cinematografic, platoul sau incinta de filmări exterioare devin ateliere de creat miraje. Marea, muntele, vulcanul, prăpastia, peisajul ante-diluvian, selenar, marțian, feeric, toate se află aici, pe platou... Rămîne doar să le filmezi.

Trucajul ca artă

Acest meseriaș al trucajelor, numit modest „operator de filmări combinate” se întîmplă să-și stoarcă creierii pentru a materializa ideile și intențiile regizorului. Și nu de puține ori, operatorul de trucaje devine un adevărat artist. Pentru că însăși creația de trucaje e o artă. Și, ca artă, începe dincolo de rețete și procedee. Și tot ca orice artă cere din partea celui care o practică gust, fantezie, talent. Trucatorul trebuie să fie o natură artistă, dar și un „ingenios” (de aici derivă cuvîntul inginer). Fiecare lucrare e un unicat, fiecare problemă pusă e nouă și cere soluții noi și adecvate. Dacă cineva vă spune că poate explica integral modul în care a fost realizat cutare sau cutare trucaj, să nu-l credeți. Trucajele „de zile mari” nu se lasă explicate prea lesne. Și, în orice caz, un trucaj e considerat reușit

O lume de basm și de comedie care n-ar putea exista pe ecran fără ajutorul „trucatorului”
(*De-aș fi Harap Alb* de Ion Popescu Gopo
cu Puiu Călinescu și Mircea Bogdan)

Hocus-pocus apare feeria
Iluzionist:
Florian Pittiș





Galax: Un Cyrano animat (la propriu și figurat) de forța dragostei... pentru cinema

atunci când „nu se vede” nimic din procedee sau... trucuri. Sigur, nu vorbim aici de procedeele banale, simple, incluse și ele de obicei, printre trucaje cum ar fi: fondu-uri, înfățișări, filmări inverse etc. Vorbim despre acele ingenioase artificii care în final răspund nevoii omului de a visa, de a se juca, de a evada în lumi insolite de basm. Trucajele vin, nu rareori, să ne reamintească faptul că cinematograful e și o artă a istețimii minții. Sigur, trucajele nu asigură nici calitatea, nici succesul unui film. Dar pot contribui la ele substanțial.

O nouă eră a trucajelor: electronica

Trucajul electronic a schimbat complet datele problemei. Ceea ce prin procedee fotografice sau optice necesită o elaborare complicată, de durată, cu eforturi, bătaie de cap și destul de multă cheltuială, se realizează cu ajutorul tehnologiei video-electronice, în mod automat, instantaneu, printr-o simplă apăsare de buton. Memoria electronică a microprocesoarelor cu care e prevăzută camera video permite o gamă, practic nelimitată, de modalități prin care să fie prelucrată imaginea „primară” reală. Unele programe distractive ale Televiziunii noastre ne-au făcut deja demonstrații convingătoare asupra uluitoarelor posibilități pe care le deschid trucajele electronice. Poliecrane de cele mai diferite forme, multiplicări de imagini, micșorări sau mărimi ale unor detalii din imagine, fragmentări ale cadrului, deformări, imagini ale personajelor suprapuse electronic pe fundale-machetă sau reale. Toate acestea, în afara lărgirii în chip uimitor a posibilităților de expresie, înseamnă, nu în ultimul rând, și mari economii de materiale și de muncă.

Prin electronică trucajele au intrat într-o nouă eră. Ca și cinematograful, de altfel. Viitorul va decide, până la urmă, sub ce formă vor conviețui cinematograful și televiziunea și cum vor evolua limbajele lor (din care fac parte și trucajele) în această epocă a aparatului video.

Claudiu SOLTESCU

Trucajul vedetă

De când lucrez în Buftea — de aproape 4 decenii — am realizat sute de filmări combinate. Trucaje care se văd (un covor ce zboară prin aer, împreună cu Icar-Beligan, o zină-Simileia care se face nevăzută) sau altele care nu se văd că sînt trucaje (o casă, un munte, desenate în completare). Eu prefer trucajele la vedere. Sînt mai spectaculoase, mai incitante pentru fantezia tehnică. De plăcut mi-a plăcut cel mai tare să realizez secvența creșterii apei mării și secarea ei cînd o bea Setilă în *Harap Alb*. Cum am realizat-o? Foarte simplu. Printre-un sistem de oglinzi. Am înlocuit apa cu cerul, pentru că mi-am zis: ce e apa decît reflexul cerului? Să-l ogîndesc, deci. Așa cum în recentul muzical al lui Gopo *O zi la București* am anticipat puțin realitatea și am completat Dimbovița cu apă, așa cum este ea abia acum. Cum am făcut-o? Secrete de producție... Au fost altele că unele le-am și uitat. Între *Mitrea Cocor*, prima peliculă care mi-a solicitat o filmare combinată (podul care se năruie sub bombardamentul inamic) și cea mai recentă coproducție de apocă, am lucrat la peste o sută de filme. Fiecare mi-a pus o nouă problemă de fantezie tehnică. Fiecare film era un rîmășag cu mine însumi. În *Rîmășagul*, Jorj Voicu trage cu cutitele în balerină și dacă în sală se creează o mică emoție, simți că ai și tu partea ta de vină. Ai aruncat și tu „cutitul” cu îndeminare, nimerind exact ținta dorită de regizor, de scenarist. Cîte un film îți solicită într-atît inventivitatea încît ți-ai putea breveta procedeul.

Astăzi, în lume, trucajele secvențelor de zbor se fac direct în negativ, cu o mască mobilă care ascunde firele. La vremea cînd am filmat noi *Pași pe Lună* — unde 80 la sută din secvențe cereau trucaje complicate — n-aveam de ales. Nevoia m-a învățat să construiesc un dispozitiv special de susținere în ax; la capătul axului am pus o sa de bicicletă pe care stătea actorul mîscînd axul. El se mișca de jos în sus, covorul era lipit de picioare, noi îl filmam de sus în jos și cream iluzia de zbor. Beligan cu aripioarele lui de Icar, era filmat direct în negativ și completat cu un desen de perspectivă. Desenele de completare au o tehnologie mai complicată: astupi o bucată de cadru urmînd ca în atelier să completezi cu desenul. Și nu numai cu desenul unor castele dar și al unor grupuri de oameni — desene care la filmul istoric dispensează de mulți figuranți, creînd iluzia miilor de capete.

Deseori copiii, mai ales ei, mă întrebă — „cum l-ai făcut pe Jorj Voicu în *Faust XX* să meargă pe pereți cu capul în jos?” Uneori le explic. Actorul mergea normal. Tavanul era la locul lui. Am vîrît aparatul de filmat într-un cerc mare, care se învîrtea împreună cu tavanul.

Țineți minte ce fascinant era muzicalul cu Gene Kelly — actor care dansa cu corbii? (evident, desenați și

Un Faust modern pentru care nu există cuvîntul „imposibil” (*Faust XX* cu Jorj Voicu)





Aripi de plastic,
scări de carton
și un Popescu-regizor
ajutat să „zboare”
și de fantezia tehnică
a altui Popescu-operator

Covorul fermecat și alte minuni zburătoare

animății). Tehnica modernă a trucajului a ajuns la o asemenea perfecțiune, încât doar apleși pe două butoare și apare sau dispare personajul ca prin farmec. Noi, însă la Rămășagul aveam ceva și mai complicat de realizat: să facem să dispară dintr-odată Angela Similea în timp ce „moșul” Lucian rămîne în cadru. Am recurs la „cachet” pe o sticlă, am decupat o hirtie și am pus-o așa încît în jumătate de fotografie actorul stă pe loc, iar în cealaltă jumătate actorul dispare. Dar trebuie să vă mărturisesc: cu toată pasiunea mea pentru trucaje, nu sînt pentru folosirea lor excesivă. Adeseori făcînd atîta risipă de ele, televiziunea le vulgarizează. Distruge efectul lor. Sînt filme — în-deosebi basmele muzicale ale lui Gopo — în care trucajul devine „vedetă”. Vă amintiți **Maria Mirabela** după Creangă? Aici era nevoie de o groță în care pătrund fetele. Grota cea mare, așa cum o vedeți dumneavoastră în film, era în realitate foarte mică, de vreo 20—30 cm. O micromachetă. Am construit un obiectiv special — de fapt două obiective într-unul singur (eu i-am zis Ianus). Cu unul filmam fetele la distanță de 10 metri, iar cu celălalt obiectiv, printr-un sistem de prisme, filmam „grota” — la 50 cm.

Am avut șansa ca foarte tîrziu să urmez în cadrul unui institut de construcții o secție specială numită com-

plicat Aero-foto-grametrie. Și încă de pe atunci m-am apucat să scornesc tot felul de năstrușnicii, fototrucaje și caricaturi pe care le semnam laconic Puck. Am lucrat mai tîrziu împreună cu soția mea, Puia Popescu, filme de desen animat pentru televiziune, un serial numit **Giza mică**, în care experimentam tot felul de combinații, desene pe sticlă puse în fața aparatului, alternînd cu filmări normale, sau cadru cu cadru. Mai apoi la Rămășagul „personajul” cocoșului mi-a cerut o tehnică specială: în aceeași fotografie aveam o filmare normală, de 24 de imagini pe secundă și o altă, fotografie cu fotografie. Unele din năstrușniciile mele tehnice au fost apreciate chiar în patria filmărilor combinate: la Chicago **Maria Mirabela** a obținut premiul I pentru filmare combinată — desen animat și regie — iar Rămășagul — tot combinație de păpușă (cocoșul) și jocul actorului, a luat un premiu de argint (tot la Chicago).

Dar poate că n-ar trebui să vă povestesc toate astea, să vă dezvăluiu toate, să demontez iluzia, ca în filmele moderne, ca să distrug copiilor surprizele din traista moșului... E însă o experiență de viață pe care simt că trebuie, cîndva, cumva să o împărtășesc și eu viitorilor „nebuni” într-ale artei trucajelor.

Alecu POPESCU

Zina-Similea
și o regie de culise
ce o face să apară și
să dispară din cadru



40 de ani
de film
socialist românesc

Bătălia pentru realism

Îndreptarea cinematografului socialist, încă de la primii ei pași, către temele reconstrucției țării, ale noilor realități românești, era orientarea firească a tinerei arte spre realism. Condiția sine qua non a oricărei arte. Cu atât mai mult a celei pe care Godard o numea „adevăr de 24 de ori pe secundă”.

Sigur că realismul nu e descoperirea deceniilor cinci-șase în cinematograful românesc. Dar tentativele etapelor anterioare ale producției autohtone — producție cu totul întâmplătoare — nu reușeau să redea decât tot întâmplător, accidental, câte o imagine mai veridică în cadrul unor povești artificiale, în genere confecționate după tipicul gustului epocii. Câteva încercări de improspătare, de apropiere de firescul cotidian se manifestau, mai ales, în direcția tipologiei de plan doi și a ambianțelor filmate cîteodată „în direct”, în timp ce protagoniștii istorioarei sentimentale (uneori

**Realismul
- și în cinema -
este unul singur.
Indiferent
cum îi spunem.
Căile
care duc spre el
sînt nesfîrșite**

vedete importate de un producător ambițios) distonau ca gestică ori înfățișare cu peisajul local.

Bătălia realismului nu-i nicăieri

ușoară, se știe. Marturie stau miile de producții comerciale, trăind cu viața, ale unor cinematografii chiar cu tradiție. Realismul nu e drumul cel mai drept dintre două puncte, ci, foarte des, o sinusoidă cu mari diferențe de nivel. Și cum nici ea, viața, nu stă pe loc pentru a fi prinsă în colimator de artistul leneș, decalajul dintre ce este realitatea la un moment dat și imaginea ei așa cum apare transfigurată pe peliculă poate crește îngrijorător. Pentru că ceea ce teatrul, plastica, literatura asimilează din existență treptat, în formule artistice decantate și nu confruntate imediat cu „viața așa cum e”, filmul trebuie să reflecte, să oglindească, să mărturisească direct și simultan cu fenomenul în desfășurare. E răspunderea lui capitală, dificultatea de a surprinde prezentul în permanentă transformare. Prezentul continuu al existenței noastre dinamice.

Sînt binecunoscute cele cîteva filme ale începutului care-și încercu-



Cale energetic deschisă de Victor Iliu
realismului autohton (*Comoara din Vadul Vechi*
 cu Ștefan Mihăilescu-Brăila și Ion Caramitru)

O primă „piesă” de antologie pe teme con-
temporane: *Erupția* de Petre Luscoș și Liviu Ciulei
 (Cu Lucia Mara și Dorin Dron)

puterile cu teme majore aducând în cadru, cu un plus de firesc al ambianțelor (dar încă nu și cu unul al povestirii) șantierele tineretului ori satele în plină transformare: **Răsună vaea, în sat la noi, Desfășurarea**, dornice să surprindă tot mai complexe fenomene sociale. Era etapa realismului romantic cucerit de filmele noastre — romantic pentru că el transmitea mai ales starea, emoția, elanul acelor momente devenite istorice, temperatura unui prezent prea apropiat cineastului ca să poată fi asimilat artistic în toată profunzimea, semnificația sa.

Mai prompt în bătaia pentru realism s-a dovedit și la noi, ca pretendenți, filmul documentar. Genul scurt care dă seama „la zi” de faptele curente, afirmându-le cu tărie, cu nerv

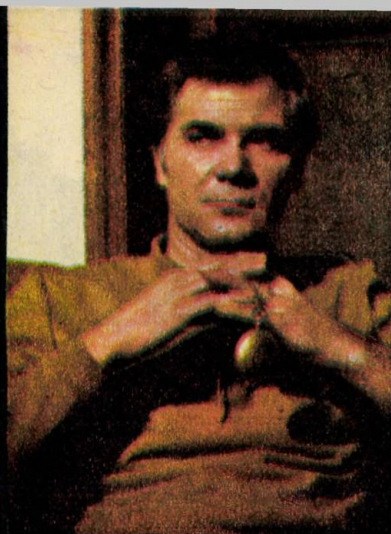
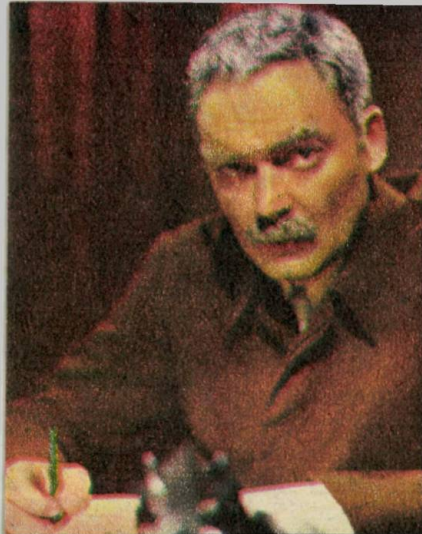
reportericesc. Cere mai elocvente mărturii cinematografice ale marilor construcții ale șantierei devenite școli de educație socialistă, făuritoare de prototipuri umane deosebite, ale transformărilor fundamentale din satul cooperativizat, colectivizat, pornit apoi pe calea unei noi revoluții agrare, ca și documentele despre uriașă energie a tineretului creator, manifestată în toate direcțiile modernizării societății românești după Congresul al IX-lea al partidului, au fost și sînt în continuare filmele realizate sub emblema studioului „Al. Sahia”. Studioul care, pe drept cuvînt, s-ar putea numi, „studioul actualității”. Școala documentarului românesc s-a constituit ca școală națională tocmai prin constanța cu care s-a situat în

avanpostul ofensivei pentru realism, cit mai profund realism, pentru reprezentarea vie, directă de o sinceritate tulburătoare ce n-a ocolit, dimpotrivă, procesul dinamic, ades conflictual, al constituirii revoluționare a noii societăți.

Comarate cu aceste autentice pagini de cronică a actualității devenită letopisat, incursiunile în prezent întreprinse de lung metrajul cu actori au avut o traectorie mai capricioasă. Nu ne referim la o evoluție de concepție asupra genului artistic, ca atare, și a căilor lui specifice de a pătrunde tot mai adînc în „miezul fierbinte” al realității. Ci la felul în care, de la caz la caz, în funcție de oferta scenaristică și de condițiile producției, se înțele-

Ofensiva firescului declanșată de un documentarist:
 Virgil Calotescu (*Subteranul* după scenariul lui Ioan Grigorescu
 cu Iurie Dărie și Monica Ghiuță)





Filmul politic la cotele lui cele mai înalte: *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici și Manole Marcus (cu Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu)



gea prin realism cinematografic și posibilitățile lui concrete de a reproduce dialectica existenței. E o bătaie creatoare care, de fapt, se dă cu fiecare film în parte, în fiecare etapă a realizării lui și în fiecare moment al constituirii unei filmografii importante. Și poate că istoria cuceririi acestui realism matur, generator de valori durabile s-ar putea descifra și mai bine decât prin urmărirea unei etape sau alteia, ori prin dezvoltarea unor genuri distincte — prin definirea grupării anumitor creatori în jurul unor personalități cinematografice. Grupare constituită pe baza unei afinități de temperament, prin apelarea la teme apropiate, filoane de inspirație, tradiție culturală, matrice stilistică.

Realități clasici

Personalitatea puternică a lui Victor Iliu — ca promotor al unei direcții realist-clasice după unii, romantice după alții, dar cu siguranță fertile — a atras în jurul său nume importante de regizori, unii proveniți din teatru ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, iar alții, tineri, formați anume pentru film și înzestrați cu un tip asemănător de dis-

ciplină intelectuală și de vocație a construcției în imagini. O anume construcție riguroasă, bine echilibrată, pe baza unei dramaturgii solid elaborate — de cele mai multe ori descinsă din marea literatură — prin aceeași aprofundare a caracterelor în funcție de ambianțe dramatice sugestive, cu o marcată expresivitate a tipologiilor de plan doi filmate la fața locului și valorificate în imagini de un puternic clar obscur, cu multe detalii caracterizând succint și eficace. Sint aceste trăsături ce definesc opera clasică, în genere, și stilul Iliu în mod special. Stilul regizorului cu predilecție spre dramele dezumanizării prin obsesii, monomanii distrugătoare (*Moara cu noroc*, *Comaroa din Vadul Vechi*) cu patetismul dramelor, elegant ținut în friu, cu sobrietatea momentelor psihologice tensionate, cu descripții minuțioase de ambianțe ce „joacă” în funcție de stările personajelor. Prin intermediul literaturii și al elevației profesionalității și exigente a lui Victor Iliu, căruia i se alătură, cu o marcă stilistică originală, Liviu Ciulei, filmul românesc învață să povestească în imagini, să recreeze caractere dinamice, în acțiune, să pună în scenă conflicte umane autentice, relații dramatice și evoluții interesante, tipologii credibile, idei desprinse din acțiune și nu doar din dialoguri. Într-un cuvânt, cinematograful național devine adult ca demers artistic. Alături de scenaristi repede maturizați în această nouă „profesie” — cinematograful: Titus Popovici, Eugen Barbu, Petre Sălcudeanu, Fănuș Neagu, regizori tineri, ca Mircea Mureșan, Manole Marcus, (cel de după debutul în tandem), Lucian Bratu, Mircea Drăgan, Gheorghe Vitanidis, Mircea Moldovan și alții își găsesc o modalitate proprie de exprimare, în funcție de valoarea dramaturgică. Dar și de condițiile concrete ale platoului de filmare ca și de propria capacitate de asimilare, valorificare a influenței mai directe, ori mai puțin directe a măștrilor. Filmele lor se disting, de la început, printr-o limpede, echilibrată și coerentă narățiune filmică, prin vigurosul realism al

caracterelor aflate în situații extreme și un manifest-mesaj umanist preluat, ades, odată cu opera ecranizată: *Pădurea spinzuraților*, (Rebreanu și Liviu Ciulei), *Răscola* (Rebreanu — Mircea Mureșan) sau din valorile literaturii contemporane: *Setea* (Titus Popovici — Mircea Drăgan), *Facerea lumii* (Eugen Barbu — Gheorghe Vitanidis), *Bariera* (Teodor Mazilu — Mircea Mureșan), mai târziu: *Orgoli* (Augustin Buzura — Manole Marcus) sau *Marele singuratic* — Marin Preda — devenit *Imposibila iubire*, de Constantin Vaeni. Cu sensibile diferențe de stil și interpretare a surselor literare (cu o mai mare ori mai mică libertate față de text), în general expresia cinematografică a acestor transpuneri e subordonată cu demnitate și sobrietate valorilor literaturii; fidelitatea față de ideile și de adevărul filonului literar realist generează și o fidelitate față de complexitatea vieții refăcute pe ecran. Indiferent de gradul lor de împlinire artistică, aceste filme cuprind, mai profund și mai generos decât cele din seria actualităților obișnuite, semnificațiile realității dinamice, mai dinamic restituite peliculei. Chiar când un regizor — să zicem Manole Marcus — va crea într-un stil mai modern, pe o cu totul altă structură dramaturgică (pornind de la proza lui Ioan Grigorescu) *Canarul și viscolul* sau o satiră virulentă în genul realismului pamphletar: *Actorul și sălbaticii* (după scenariul lui Titus Popovici), formația lui clasică îl însoțește pretutindeni și triumfă cu opera capitală a filmului politic românesc *Puterea și Adevărul*. Etalonul concepției artistice despre realismul profund patinric care, după istoricul Congres din 1965, instaura dezbateră de idei drept una din condițiile dezvoltării sociale și individuale. În lumina noilor exigențe politice și totodată estetice s-au creat filme de pasionantă, curajoasă atitudine civică, precum *Viforita* (Petre Sălcudeanu — Mircea Moldovan), *Proprietarii* (Mihai și Serban Creangă), *Clipa și Dragostea și revoluția* (Dinu Săraaru-Gheorghe Vitanidis), *Vînătoare de vulpi*

(Dinu Săraru-Mircea Daneliuc), opere polemizînd vehement cu vechi teni-
dințe de dogmatism și rutină, birocra-
ție a gândirii, într-o societate capabilă
să mobilizeze energiile creatoare
într-un uriaș elan constructiv, în spirit
dinamic-revoluționar. Această puter-
nică vină polemică, realistă critică (din
păcate insuficient valorificată ulter-
rior), vitală pentru o cinematografie
de atitudine, o cinematografie mili-
tantă, se regăsește și în câteva din co-
mediile satirice de actualitate dintre
care **Secretul lui Bachus** (Titus Popo-
vici — Geo Saizescu) deține o bine-
meritată înțietate artistică.

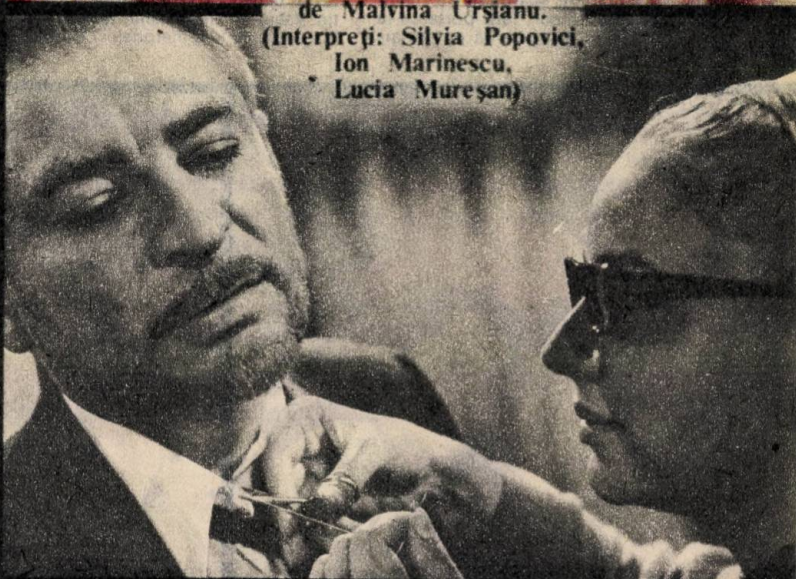
Neorealism

Că și-au spus ori nu astfel, revendi-
cîndu-se ulterior de la curentul cu-
noscut și la noi (dar după părerea
mea insuficient asimilat, cu toată în-
vecinarea lui cu preocupările noastre
de a aduce în cadru „omul de pe
stradă” și, mai ales, cu predilecția ita-
lienilor postbelici spre un patetism
sentimental al demonstrației) cîțiva
cineaști români și-au consolidat crea-
ția exact în direcția amintită. Cu **Valu-
rile Dunării** și mai ales cu **Erupția**, Li-
viu Ciulea își orchestra posibilitățile
cinematografice în ambianțe „de
toate zilele”, dar în situații de excep-
ție, explorate în cadre de mare inten-
sitate emoțională. Un post-neorea-
lism, dacă-l putem numi așa, cu tușa
extrem de energică, proprie adevăra-
tei personalități artistice.

Mai aproape de primii neorealiști,
Andrei Blăler, cu **Mingea, Casa
neterminată, A fost prietenul meu**,
și-a impus o linie a „dramaturgiei fa-
ptului divers”, cotidian — și o dezvoltare
a invenției cinematografice în
sensul unei poetici a existențelor mă-
runte, obișnuite. Metoda investigației
destinelor aparent banale era realistă,
dar cu o deschidere romantică spre
viitor. Drumul a doi tineri ce se apro-
pie unul de celălalt parcurgînd împre-
ună străzi moderne, cu pulsațiile lor
cotidiene, proiectînd cu ochii minții
un cămin liniștit, adăpost al unei iu-
biri cuminți, avea să devină caracte-
ristică, într-un fel, pentru acest tip de



O „Glocondă” care
n-a suris decît o dată: **Gloconda fără suris**
de Malvina Urșianu.
(Interpreți: Silvia Popovici,
Ion Marinescu,
Lucia Mureșan)



Maturitatea artistică despre dramele adolescenței: *Promisiuni*
de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan (cu Maria Ploae și Medeea Marinescu)



nou realism românesc. În aceeași direcție aveau să se afirme, cu accentuare spre „romantica faptului cotidian”, cu nuanțări mai evidente psihologice, Savel Stiopul și Lucian Bratu realizând o suită antologică de „anotimpuri” ale vieții contemporane. Lucian Bratu avea să revină mult mai târziu după **Un film cu o fată fermecătoare**, cu același gen de investigație realist-poetică în filme ca **Mireasa din tren** — mai lucid realistă — cu **Angela merge mai departe**. Mihai Constantinescu debuta cu un titlu semnificativ, **Despre o anume fericire**, opțiune care părea să devină un leitmotiv și al căutării unui adevărat realism pentru mai mulți regizori din tinerele generații.

Că uneori tendința acestei investigații a existențelor cotidiene — nelipsite de accidente cu urmări dramatice oglindite în filme ca **Fapt divers** sau **Rideți ca-n viață** — (tot Blaier) avea să eșueze — (ca și curenții italieni de faimă și fructificare internațională) într-o inventariere searbădă de întimplări mărunte, uneori fără portanță la public, printr-o insuficientă putere ar-

mineile unui băiat cuminte. Dar tema era alta: lupta cu banalitatea traiului mărunț, pentru afirmarea aceluși imperativ al tinereții creatoare, neliniștite, care-și propune „Ja-o din loc, salvează-te din rutină, nu ceda comodității. Caută-ți drumul — nu cel mai simplu ci drumul cel mai folositor. Tăie și celorlalți”. Mesaj transmis printr-un limbaj realist fluid și modern, cu flash-back-uri folosite pentru a pune față în față două atitudini contrare, două opțiuni ale tinereții. Sub aceeași emblemă tematică generoasă va debuta peste mulți ani și Dan Pița, — regizor care, cu **Filip cel bun**, instaurază o nouă etapă a realismului în filmul de actualitate. **Filip...** și mai târziu **Cursa** lui Daneliuc duc la deplină maturitate artistică și limbaj specific național, direcția neorealism pe care o pornise Blaier și Lucian Bratu, urmați atunci de Mircea Moldovan cu **Frații**, de Șerban Creangă cu **Căldura**, pentru mai târziu, Alexandru Tatos cu **Mere roșii și Fructe de pădure**, ori Stere Gulea cu **larba verde**, Constantin Vaeni cu **Imposibila iubire** va prelua și diversifica metoda, în funcție de

chete riguros susținute, convingător argumentate.

Cu Dan Pița acest nou realism al cotidianului începe să îmbrace tot altfel de forme de expresie pentru a se menține „în formă” artistică. Regizorul va opta curînd pentru formula unui realism metaforic, critic social, cu o deschidere poetică, în incursiunile sale pe teme contemporane **Concurs** și **Pas în doi**. Mircea Daneliuc, îndată după **Cursa** — realizată în stilul „clasic” neorealism, va împrospăta metoda cu un fel de ciné-vérité autohton, un impetuos cinema direct, în **Proba de microfon**. Apoi va părași și el calea, în favoarea parodiei hiperbolice, a satirei de actualitate. Un veritabil original preluat, cu un plus de analiză psihologică modernă, cu sugestii și conotații bogate ca sens, cultivă Alexandru Tatos cu **Secvențe**. Film de referință, insuficient, cred, analizat de critică și fructificat ulterior de autor. Ca să nu mai vorbim de alți autori care — fără să imite, desigur, ceea ce nu se poate imita (adică stilul care dă operei statutul de unicat) — ar fi putut valorifica inteligent niște cîștiguri



Cu strălucire despre drumurile în penumbră
(Lucian Bratu alături de Margareta Pogonat)



Și cadru din filmul **Mireasa din tren**
(cu Aurora Leonte și Radu Gheorghe)

tistică de generalizare a „fetei de viață”, de ridicare a imaginii la „semnificativul nesemnificativului”, ca în marea proză cehoviană, este, desigur, o realitate estetică. Ceea ce ne poate face să credem că adevăratul neorealism românesc nu și-a spus încă ultimul cuvînt creator în cinematograful nostru. Și că de la el, ca și de la descendentul lui botezat ciné-vérité (demonstrat cu strălucire la noi de **Proba de microfon** de Mircea Daneliuc și de **Secvențele** lui Alexandru Tatos) mai putem aștepta încă multe „surprize” locale.

Dar să ne întoarcem la punctul de pornire. Creatorul pionier la noi al acestei direcții artistice, Andrei Blaier, a demonstrat cu succes viabilitatea metodei neorealiste sau pur și simplu modern realiste prin admirabilul **Di-**

personalitatea regizorală diferită. Despre această infuzie de prospețime, sinceritate și curaj în abordarea frontală a unor adevăruri omenesti — deloc confortabile — s-a scris mult și cu entuziasm la vremea apariției filmelor respective. Nu vom mai întîrzia asupra lor, amintind doar că ele au devenit în curînd referirile — uneori autoreferirile — unei inspirații profund creatoare în această direcție, instaurînd baremuri de exigență care vor sta la evaluarea altor opere create în stilul noului realism cotidian.

Un succes pe linia firescului și profundizii realismului adus dinspre documentar spre filmul de ficțiune a înregistrat Virgil Calotescu care, cu **Subteranul**, lansa o dezbateră socială cu implicații adînci, într-un limbaj aproape sec, de reportaj al unei an-

profesionale ale colegilor lor, într-o direcție sau în alta. Această permanentă întrerupere a șirului unor experiențe reușite — chiar a propriilor reușite, nefructificate pînă la capăt — fără a se trage învățămintele utile pentru noile antreprize, au făcut ca cinematograful nostru s-o ia, cam de seori, de la început. Desigur că bătălia pentru realism se dă de fiecare dată, în fiecare etapă și de fiecare nou creator, cu aceeași înversunare și dorință de înnoire. Dar nu e posibil ca unele cîștiguri artistice să fie date uitării periclitînd fireasca evoluție creatoare.

Solitarii

Sînt cineaste care par să nu datozeze dezvoltarea lor creatoare nici-



Un neorealism de cursă lungă: Andrei Blaier
și debutanta, pe atunci, Valeria Seciu în *Casa neterminată*

nui curent, nici unei personalități anume. Ei își definesc fără ezitare, din primul lor film, un timbru aparte în concertul — de obicei atât de deschis diverselor influențe. Malvina Urșianu a fost chiar de la **Gloconda fără suris** Malvina Urșianu. Autoarea care nu se revendică de la experiența cuiva și nu face prozele. O vocație certă pentru dezbateră intelectuală, preocuparea pentru destine ce-și pun în discuție severă nu atât drumul parcurs, cât modul cum l-au străbătut dramatice examene interioare, ale unor învingători — de obicei pe plan social-profesional, pierzători însă în viața lor personală sacrificată în diferite împrejurări. Un realism psihologic modern, o preferință pentru introspecția subtilă care nu renunță însă — decît arar — la emoție. Emoția însoțește discret, în subtext, acțiunile și reacțiunile personajelor aflate în momente de cumpănă. Un cinema al ca-

zurilor de conștiință, al situațiilor-limită, al unor oameni ce-și pierd la un moment dat suflul cursei cotidiene și se opresc, descumpăniți, să întrebe: încotro? Ce fel de existență au dus? „Întru” ce? De aici un ritm anume, reflexiv-meditativ, al filmelor-introspecții, un patetism sobru al retoricii intelectuale, în maniera analiștilor contemporani.

Tot un solitar al discursului filmic, un insolit modern — uneori pînă la a nu fi înțeles la vremea respectivă —, e Mircea Săucan. Filmele sale, puține dar rezistente valoric, și-au croit drum spre cinemateci prin adîncimea analizei psihologice, și sociale, într-o îmbinare continuă și realizate într-o formulă artistică originală, temerară în contextul realizărilor epocii. Dacă filmele Malvinei Urșianu foloseau, din cînd în cînd, flash-back-uri ca un memento sentimental sau ca un reper al drumului, la un moment dat, rătăcit,

la Săucan fluxul capricios al memoriei urmează dialectica meandrelor sufleteste, prezentul e permanent săgetat de trecutul ce nu se lasă uitat pentru că a traumatizat unele destine pînă la a le face imposibil de recuperat. Personajele Malvinei Urșianu, chiar marcate de trecut, luptă eroic cu el și îl pot înfrînge, pentru că viața trebuie luată mereu de la capăt. Maria din **O lumină la etajul X** consideră nedreptatea socială cîndva comisă împotriva ei, într-o epocă revolută, un accident, o eroare, dar un capitol pe care-l închide ca să poată supraviețui. În alte condiții social-istorice eroii **Meandrelor** lui Săucan nu-și pot despovăra prezentul de împlîrile care le-au spulberat definitiv posibilitatea redresării sufleteste, a regăsirii fericii. Chestiune de optică și de condiții, s-ar spune, dar și de adaptare a rea-

Arta portretului realist (*Viforîța* de Petre Sălcudeanu,
de Mircea Moldovan cu Luiza Orosz și Silviu Stănculescu)





Un nou val al cine-realismului românesc: *Filip cel bun* de Dan Pița cu Mircea Diaconu și Ileana Popovici

lismului — cum să-l numesc?, al cazurilor, al destinilor accidentale — adaptare, deci, la o altă perspectivă filozofică. Create, cum spuneam, într-un alt context istoric și estetic cele două opere amintite, cu deosebirile lor stilistice pregnante, au dus realismul psihologic, realismul analitic al filmului românesc la un limbaj modern de o mare fluiditate, expresivitate, forță emoțională.

Profil artistic original, și el neurmind și neurmat de alții, Lucian Pintilie se manifestă în regia de film rar, dar cu o pregnanță aparte. Două filme unicate, valori neimitabile: *Duminică la ora șase* și *Reconstituirea*. Realism psihologic modern, putere de

analiză socială și individuală, de un energie moralism.

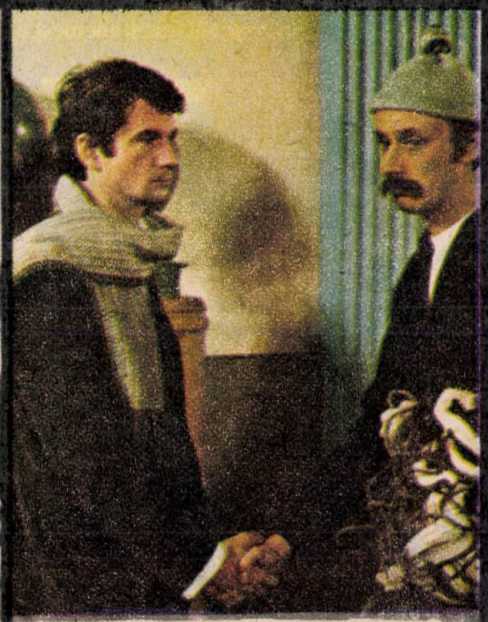
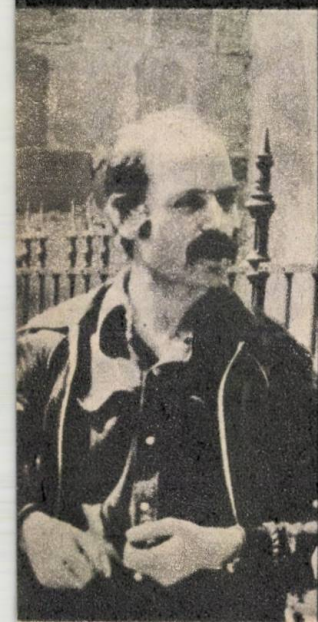
În alt solitar, Ion Popescu Gopo și-a câștigat în dubla sa activitate de autor de desene animate (care i-au adus celebritatea mondială) și de filme-parabolă cu actori, basme-parodii sau comedii fantastice — o faimă binemeritată. O prospețime romantică, veselă, dar nu lipsită de profunzime, a pătrunderii în universuri fantastice, care ne devin familiare prin modul în care sint abordate. La Gopo fantasticul nu e „o altă dimensiune”, ci un mod parodic de a dialoga cu realitate, de a se insinua în ea, spiritual, ca în jocurile copiilor și de a crea legi aparte, ce ne par tot atât de firești ca

și cele reale. O actualitate problematică a filmelor sale, chiar a celor mai nastrușnice improvizații pe teme de basm sau de musical, cu întrebări pe care și le pune civilizația modernă în drumul ei — ades nebunesc — spre un viitor ce nu se prea întrevade ferice, propulsează filmele lui Gopo în aria dezbaterilor cu caracter larg, universal. O voce artistică necesară, într-o cinematografie ce și dorește un dialog tot mai deschis, mai original cu contemporaneitatea.

Fără inovații formale, păstrându-se în limita unui spectacol emoționant, cu bătaie istorică lungă, debutul lui Sergiu Nicolaescu cu *Dăcilă* anunța, dacă nu o voce inconfundabilă, cu siguranță un profesionalism de ținută, solid asimilat și deschis, în continuare, experiențelor mondiale. Cu preferință netă către filmul de gen, filmul de aventuri și spectacolul istoric, filmografia lui Sergiu Nicolaescu cunoaște însă multe surprize și în alte direcții. Filmul psihologic de război, de pildă, cultivat în cel mai clasic stil realist cu *Și atunci i-am condamnat pe toți la moarte* și *Noi, cei din linia întâi* — fructuase colaborări cu scriitorul, Titus Popovici. În orice gen s-ar manifesta, regizorul aduce cu el — de la reconstituirea cadrului istoric sau contemporan până la firescul interpretărilor — același respect pentru adevărul vieții chiar și în situațiile epice cele mai extravagante cerute să zicem, de filmul de aventură.

Grație Elisabetei Bostan un gen mai vitregit și-a câștigat demnitatea artistică: filmul pentru copii. Autoarea, în spiritul ei tenace-creator, de o profesionalitate ambițioasă, l-a ridicat la rangul pe care îl merită, într-o societate preocupată de educație etică și estetică a tinerelor generații. În filmele sale mai noi: *Saltimbancii*, *Promisiuni*, drama psihologică prevalează și ea impune autoarei noi preocupări pe linia analizei sobre, discrete și totuși eficiente în planul emoției. A

Un proaspăt adept al „felicii” de viață
Stere Gulea: *Iarba verde de acasă*
(cu Florin Zamfirescu și Ovidiu Schumacher)





**La verité înainte de toate: *Cursa* de Mircea Daneliuc
(cu Tora Vasilescu și Constantin Diplan)**

spectacolului cinematografic atrăgător, care nu sacrifică, de dragul spectacolului, cerințele realismului.

Tot un singular — cu toate că domeniul comediei e încălcat de mai mulți practicieni ai genului — ne apare și Geo Saizescu. El rămâne inimitabil în acel suris poetic, aducând fior liric comediei românești. „Suris” care, în colaborare cu D.R. Popescu capătă o notă de subtil dramatism, iar în colaborare cu Fănuș Neagu, o ușoară nostalgie și pitorescul unor peisaje ce par desprinse dintr-o altă epocă. Un fel de trubadur vesel, cu sevă și culoare națională care, chiar și în satira corosivă pe care o practica, în ultima vreme, alături de Titus

**Bătălia filmului
pentru crearea
unui tablou artistic
veridic și variat
ca viața însăși**

Popovici, cu mare succes, rămâne — ceea ce rămân toți comicii autentici — un liric visător.

Post-expresioniști

Desigur, din rațiuni metodologice, încercăm să aflăm un regizor — cîteodată chiar numai după un singur film — unui curent ori unei tendințe. De aici, probabil, protestul multora care nu se lasă „etichetați”. Riscurile meseriei!

Operă de debut, *Viața nu lăță* a tinerilor Iulian Miha Manole Marcus

**Mircea Săucan în căutarea insolitului sufletesc
armonizat cu insolitul cinematografic:
Meandre (cu Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu)**





Unul din cei mai personali
realiști, Iulian Mihu
și o lectură originală
a „Enigmei Otiliei” (cu Gina
Patrichi și Gheorghe Dinică)



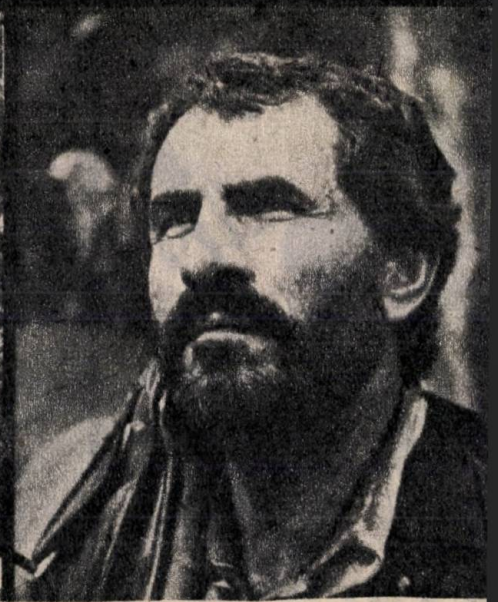
din deceniul șase impusese — poate exagerat spus — „un model” preluat mult mai tirziu și dezvoltat de noii regizori într-o viziune mai... realistă. Era modelul unui tratament foarte liber față de nuvela inspiratoare și al unui limbaj cinematografic cu totul eliberat și el de rigorile clasice ale narațiunii. Povestirile erau supuse unor noi perspective — în cazul acestor istorisiri a unei drame din timpul războiului, perspectiva era a ultimelor clipe din viața unui rănit pe cîmpia Mărășeștiului, a senzațiilor lui exacerbate de febra apropierei morții, cu scurtele

flash-back-uri ce-l duc cu gîndul spre casă. O puternică subiectivizare a narațiunii „pulverizată” și ea în flash-uri fără o continuitate logică și formală. Filmul părea o luptă a unor stări speciale, de o mare intensitate lirică, învecinată cu tendința autorilor de a caricaturiza o anumită societate, care profita de jertfele celor de pe front pentru a se îmbogăți. Distorsiuni de chipuri obținute prin unghieri și mișcări de aparat puțin cunoscute cinematografului nostru pînă la acea oră, un montaj urmărind fluxul neașteptat al amintirilor, un joc apăsător al

clar-obscurului și o interpretare accentuînd stări maladive: agonia oștășului sau nebunia calmă a celui „întors din iad” — metaforă preluată și în titlul și în stilul unui întreg film iscălit, la mare distanță în timp, de un alt tentat de neoexpresionism: Nicolae Mărgineanu. Printre alți regizori din alte generații care au urmat și fructificat experiența, îl amintim pe Alexandru Tatos, cu insolita reeditare a acțiunii romanului lui Cezar Petrescu din perspectiva sinucigașului Radu Comsa.

Dacă unul din regizorii tandemului

Fantasticul cu pornire din cotidian (Moara lui Călfar de Șerban Marinescu cu Remus Mărgineanu)



Viața nu iartă Iulian Mihu n-a mai revenit la „model”, ci și-a urmat o traiectorie surprinzătoare (ultima lui operă de anvergură fiind o rafinată pictură post-impressionistă, **Lumina palidă a durerii**), colegul lui, Manole Marcus, după fascinantul **Canarul și viscolul** amintind de **Viața...** prin pendularea între oniric și realism caricatural-social — și-a căutat și el, cum am văzut, un drum mai aproape de linia clasică a exprimării filmice.

În schimb, „sămînța expresionistă” a prins în timp: Alexa Visarion în **Înainte de tăcere** și în **Înghițitorul de săbii** (surse literare supuse unei alchimii energice, într-un limbaj plastic de o expresivitate demonstrând un autentic om de cinema), Alexandru Tatos cu **Intunecare**, dar și cu **Dulos Anastasia trecea**; Nicolae Mărgineanu cu **Întoarcerea din Iad**, dar și cu secvențe din **Pădureanca**, Dan Pița cu **Dreptate în lanțuri** sau Mircea Daneiliuc cu **Vinătoarea de vulpi** (supunând romanul lui Dinu Săraru „Niște țărani” unei sofisticate și foarte personale „ecranizări”. Dar poate cel mai autentic eșantion al noului expresionism a fost acel controversat **Gilssando**. Apelînd mai intens la sursa fantastică — acolo unde expresionismul își găsește un mod de manifestare foarte liber, firesc — Stere Gulea cu **Ochi de urs** și mai tirziu Șerban Marinescu impetuș impus cu **Moara lui Călfar** și reconfirmat cu **Domnișoara Aurica** refac, fiecare cu un timbru aparte, experiențele unui curent ajuns din nou în stimă prin valoroase creații ale lui Bô Widerberg, Volker Schlöndorff, Polanski, Fassbinder. În ceea ce ne privește, nu considerăm, desigur, o „modă” încercarea unor tineri regizori de a-și construi un anume univers artistic mai aparte în căutarea unui nou realism (realism cam afectat de multe pelicule de serie).

*
Desigur, mă repet, drumul realismului trece prin multe meandre și, poate că în numele căutărilor lui,



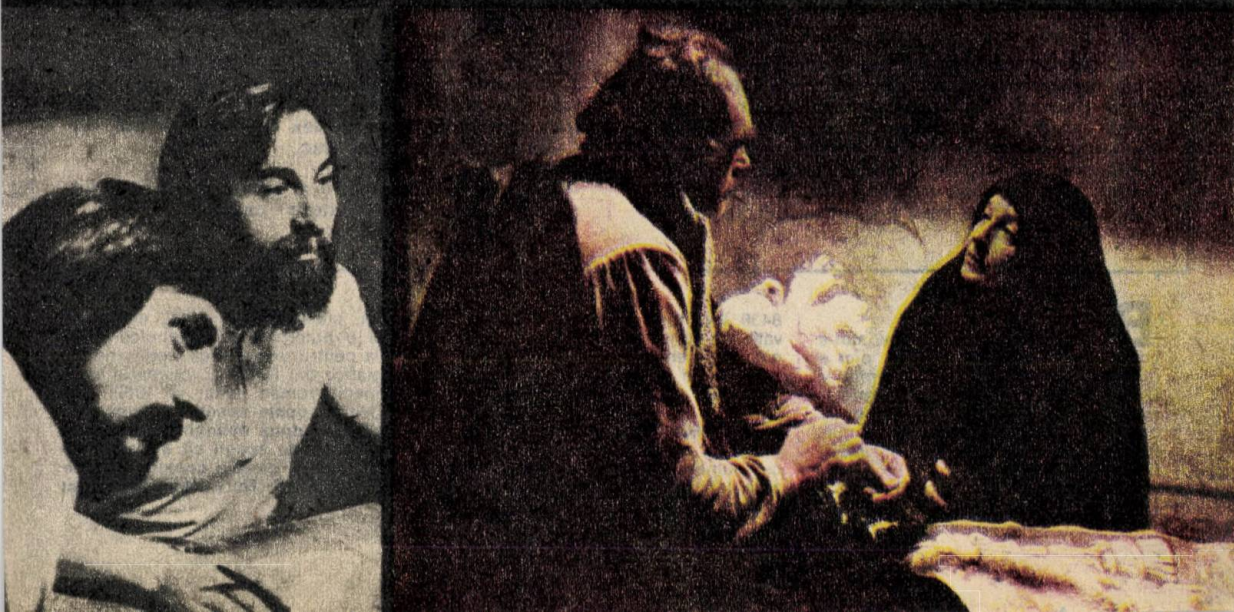
multe experiențe interesante pot rodi în timp, dar și multe pot eșua în exerciții formale, sterile. Fără a-și fi găsit încă expresia sa cinematografică plină, originală în concertul artei mondiale, realismul filmelor noastre prezintă o bătaie continuă, atît cu viziunea idilic-convențională cit și cu cea sceptic criticistă, pentru crearea unui tablou artistic veridic, complet și variat ca viața însăși. Un tablou lucid al prezentului și angajat față de viitor, față de perspectivele societății moderne românești.

Alice MĂNOIU

Dinspre scenă spre cinema
Alexandru Tatos (cu Florin Mihăilescu) : Dulos Anastasia trecea
cu Anda Onesa



Un poet al realismului fantastic: Alexa Visarion
și Înghițitorul de săbii (cu Leopoldina Bălanuță și Mircea Albulescu)



O aripă a Buftel:
coproducțiile

40 de ani
de cinematografie socialistă

Buftea
noastră

cea de toate filmele

În patruzeci de ani de cinematografie socialistă s-au realizat peste șase sute de filme. Mai întâi în afara zidurilor Buftel — pe timpul când ea nu exista — apoi și în interiorul lor. Aici s-au născut generații de regizori, actori, operatori, scenografi, monteur, ingineri de sunet, machiori, etc. S-au format curente, s-au ridicat valuri, s-au făcut valuri, s-au făcut, de fapt, propuneri de cinema ro-

mănesc. Aici s-a plins, s-a ris, s-au purtat bătălii, s-au rostit replici memorabile, s-a cîntat, s-a dansat, s-a „pășit” pînă și pe lună — pe scurți, s-a trăit cinematografic. Buftea este pentru noi toți Cetatea filmului românesc.

Dar cine a întemeiat-o și cine a dus-o mai departe? Cine sînt „locuitorii” cetății?

Buftea, com. rur. jud. Ilfov, stație c.f. pe linia București-Ploiești; aici e un castel zidit de fostul domnitor Barbu Știrbei care este înmormîntat în capela din parc” (Dicționarul enciclopedic ilustrat, „Cartea românească”, tipărit între februarie 1926 și noiembrie 1931).

Buftea, comună în reg. București,

8430 locuitori (în 1961). Fabrică de vată, de conserve, de legume. Aici se găsește centrul cinematografic B, unul dintre cele mai mari și mai perfecționate centre cinematografice din Europa, construit între anii 1951—1960. Înzestrat cu aparatură modernă, cu patru platouri de filmare, cu numeroase studii de sonorizare, laboratoare de prelucrare a peli-

culei, ateliere proprii etc., el constituie o puternică bază tehnico-materială pentru dezvoltarea vieții cinematografice din R.P.R. (Dicționarul enciclopedic român editat în 1962).

Oricine poate socoti cît timp desparte cele două definiții de dicționar. Oricine poate socoti cît a trecut din 1951, cînd a început construcția Buftel și pînă azi. Nu oricine știe că au

trecut fix 30 de ani de cînd Buftea a devenit de fapt și de drept „Studiourile Centrului de Producție Cinematografică București”, așa cum scrie pe toate genericile filmelor noastre. Dar eu ce să fac? Eu n-am avut, vorba cuiva, „Je prije!” să fiu prezentă de la începutul începutului atunci cînd s-a pus piatra de temelie. Eu am pus piciorul în Buftea abia pe timpul cînd pe culoarele din fața platourilor circulau tot felul de flințe ciudate, draci, amorași, „mercuri” cu aripioare la picioare, (că Gopo filma ba *Pasi pe Lună*, ba *Faust XX*), dacă și romeni (ca se filma ba *Columna*, ba *Bătălia pentru Roma*), drept care Orson Welles promitea, dar nu mai dădea interviuri spre disperarea reporterilor adunați clopor în jurul lui să-l culeagă gîndurile „în direct”; și pe timpul cînd Malvina Urșanu filma *Serata*, iar subsemnata nu știa la ce să se uite mai întîi, la spectacolul seratei, la spectacolele numite Györgyi Kovacs, Silvia Ghelan, Cornel Coman sau la spectacolul Malvina Urșanu care reușea să fie toți și toate la un loc; și pe timpul cînd se filma *Miriu anului II*, prije! de prina într-un interviu (e drept, nu la Buftea ci pe lângă Brașov), un băiat numit Belmondo; și pe timpul cînd se filma *Sapte băieți și o ștrengăriță* și Jean Marais, și Sidney Chaplin și Mariu Toio admirau privilegiu pe malul lacului; și pe timpul cînd făceam naveta între platouri, pentru că pe fiecare se filma cîte ceva — memoria îmi restituie în clipa asta *Răutăciosul adolescent* cu Irina Petrescu brunetă, Iurie Darie blond și „adolescentul” Ogășanu așa cum îl făcuse mama lui... Dar nu, nu e bine ce fac, pentru că nu eu sînt omul care trebuie să vorbească despre Buftea. Despre Buftea — Buftywood, cum i se spunea la un moment cu tîndră ironie — dar mai ales despre oamenii ei, trebuie să vorbească altcineva. Un altcineva numit Constantin Pivniceru. Omul cu producția Buftywood-ului, de treizeci de ani, dar și cu producția de operatori de vreo douăzeci și patru, pentru că predă la I.A.T.C. și „scoate” serie după serie de operatori, unul mai-mai decît altul. Cu „dînsul” mă și aflu într-o dimineață de vară înmiresmată de tei și comentată sonor de cîriplul păsărelelor, în biroul cochel, cu vedere spre lac. Afară e cald, aici e răcoare, Buftea are pereții groși de cete, cetatea filmului, nu? Am toate condițiile, numai că nu știu cum să încep. Îi știu de atîta amar de ani pe directorul Buftywood-ului, am discutat de atîtea ori despre filme, operatori, regizori, îi cunosc stilul, fermecător de altfel, de a eschiva o întrebare, așa cum îl cunosc privirile malitios-albastre din spatele ochelarilor în momentul în care aude o gugumănie; știu cît e de meticulos, de „neamf”, — a și dorit să aște dinainte „exact” despre ce vreau să vorbim, ceea ce firește n-am dorit eu, „ca să nu se pregătească”, știu atîtea despre „subiectul” meu, încît numai un articolu mă poate salva în momentul de față. E adevărat că nu mă dau în vînt după interviurile care încep cu: „Stimate tovarășe X, dumneavoastră care sînteți...” le-am consumat și eu, le cunosc gustul de „nici carne, nici pește”, dar mă tem că acum chiar așa va trebui să încep. Acoperire am. Persoana în cauză este chiar stimată și



Personalitatea numărul unu a cinematografiei noastre: Victor Iliu — văzut de el însuși, dar și de „ochiul” aparatului de fotografiat. Și prima operă cu putere de pecete asupra filmului românesc: *Moara cu noroc* (cu Ioana Bulcă în rolul Anei)



stabilă, și chiar este cine este. Așa încit:

— Stimate tovarășe Constantin Pivniceru, dumneavoastră care conduceți acest studioul de 30 de ani, vă mai amintiti ziua în care ați pus piciorul în Buftea?

— ?!?... în cinematografie, țin minte când „am pus piciorul”: era în 28 ianuarie 1952, ca inginer chimist la laboratorul Mogoșoaia. După care (pe vremea aceea se promova foarte repede) peste un an am ajuns inginer șef la „Sahia”. După care am urmat un curs de specializare de șase luni, la „Mosfilm”, în '54. După care, o specializare de trei luni la „Agfa”, actua-

atunci ca atmosferă, ca viață, — am aflat abia mai târziu, că ar fi „romantism revoluționar”. Noi îl trăiam.

— Cum? Prin ce se manifesta el?

— Prin tot soiul de lucruri simple, normale pentru noi, atunci, cum ar fi: a nu te uita la ceas. Pe atunci, în Buftea, se stătea cu toptanul. Cu orele, cu zilele, cu nopțile, cu... nu glumesc, cu săptămânile. Dacă era de lucru, veneai în Buftea și nu mai plecai acasă o săptămână. Romantism revoluționar mai înseamnă, la noi, o neliniște permanentă, care astăzi nu se mai poate tolera. Tot timpul modificam, tot timpul schimbam, tot timpul zbururile alea din laborator erau într-o fierbere, într-o nebunie. Ne purtam ca o gos-

— de a te împăca cu lucrurile așezate. Cu ceea ce numim noi astăzi tehnologia acceptată. Era suficient ca un operator să vină cu o idee, și ne porneam pe căutat soluții pentru realizarea ei. Sigur, producția era mică, ne puteam permite. Astăzi, Buftea are totuși o față industrială.

— Din cine se compunea generația asta? Cine erau tinerii romantici de lângă dumneavoastră?

— Parcă totuși n-aș pune neapărat semnul egalității între romantism și tinerețe. Pentru că, dacă stai și mă gîndesc bine, Jean Georgescu din perioada aceea era un om foarte tânăr sufletește — ca și Victor Iliu, de altminteri. La ora aceea Iliu era director artistic al studiourilor iar eu directorul



Pygmalion și Galateea, adică, Jean Georgescu și Ioana Pavelescu, într-o „ședință” de machiaj la *Pantofiorul Cenușăresei*.

lul „Orwo”. După care, o specializare la Kodak, după care nu mi-a mai rămas să mă specializez decât la Studioul „București”. Oficial, m-am mutat cu laboratorul din Floreasca, aici, la Buftea, la 1 iunie 1958, zi declarată de noi „Ziua laboratorului”. Și de atunci, an de an, la 1 iunie, odată cu Ziua copilului, ne întîlnim și ne aducem aminte cum era...

— Și cum era? Care era atmosfera Buftei, atunci și mai încolo un pic?

— Eu știu că ce voi spune acum poate să sune chiar tendențios sau prețios azi, pus pe hirtie. Dar pentru generația noastră, ce trăiam noi

podină care întoarce mereu casa pe dos. Aveam o neliniște și o nemulțumire și o împotrivire de a accepta permanența. Permanența care înseamnă, de fapt, stabilitate, așezare. Octav Onicescu spune în memoriile lui un lucru foarte frumos și anume: că toată lumea luptă împotriva inerției, dar să fim bine înțelegi: luptăm împotriva inerției în ghilimele, pentru că inerția, ca valoare absolută, înseamnă un volant, care asigură ce? Continuitatea. Că noi luptăm împotriva celui tip de inerție care azi înseamnă opusul progresului, asta este altceva. Ceea ce însemna, la generația acelor ani, romantism revoluționar era refuzul — poate chiar nepuțința

producției, și aveam birourile alăturate. Chiar geografic, dacă stai să te gîndești, mi se pare mai logic că arta și producția stăteau alături. În timp ce astăzi Casele de filme sînt la Casa Științei, noi sintem aici... În mod obiectiv, îi înțeleg. Ei nu simt nici mirosul de pelicular, nici mirosul prafului de pe platouri, nici mirosul padocurilor, ei trăiesc într-o lume a lor: ca sub un clopot de azot. Din păcate... Dar, revenind la Iliu... Iliu nu era numai un om foarte tânăr sufletește, era un om cu totul special: Cu el discutai matematică, astronomie, filozofie, făcea caricaturi, (am și eu nenumărate făcute de el), și îi plăcea să fie înconjurat de tineri... Cine era candid ca o

fată mare, indiscutabil, era Ovidiu Gologan. Rar mi-a fost dat să văd un om atât de pur, atât de naiv — atât de vulnerabil, din cauza asta. Dar la Ovidiu Gologan, după părerea mea, vîrsta nu spunea absolut nimic. El era un copil mare. Sufletește, desigur. Un copil mare și un la fel de mare artist. Era, după aceea, pleiada de scenografi: Giulio Tincu, Liviu Popa, Hortensia Georgescu, — nici nu-i pot numi pe toți că acoperim spațiul numai cu ei... Pe urmă, a venit prima generație de pe băncile I.A.T.C.-ului: Manole Marcus, Iulian Mișu, Savel Stîpîl... Erau foarte tineri, toți, erau asistenți și, de fapt, la diferență de doi-trei ani, ei erau generația mea. Dar, care, fiind o generație salariată, sufletește ținea de studiou. Cînd în viața noastră a apărut „ieșirea pe

cel mai în vîrstă erau niște modele, niște puncte de reper, dar nu-i consideram bătrîni. Erau corifeii. Și noi eram... restul lumii. Și culmea este că mai tirziu, noi nu ne-am uitat la cei ce-au venit după noi cu sentimentul că ar face parte dintr-o altă generație. Ziceam că sînt colegii noștri mai tineri. De fapt, cînd spui generație te gîndești la o anumită mentalitate, o anumită optică, un anumit crez, o anumite înclinație. Generațiile cred că s-au structurat ceva mai tirziu, după anul '70, în deceniul 8—9. Pe timpul acela distanța dintre noi și regizori era mai mică decît astăzi. Relațiile acum sînt mai reci. Ne-am înstrăinat. Nu mai mîncăm aceeași bucată de pîine. Regizorul nu mă mai înțelege la fel, de bine pe mine, dar nici eu pe el. Exact ca în proverbul ochii care nu se

oamenii și evenimentele ei... Ce ziceți?

— Bufta a apărut aici, într-un sat nenorocit, unde a **ajunge**, însemna curată aventură. Eram o brumă de bucureșteni și restul localnici. La început, ani de-a rîndul, am semnat sute și sute de cereri de angajare unde, în loc de semnătură, se punea amprenta digitală. Deci, infrastructura era analfabetă. Ai să spui: bine, dar nu ăștia formau baza cinematografilor! Adevărat! Dar erau foarte utili și, într-un fel, erau chiar o bază. Tot ce însemnează construcții decor, electrică, cizmărie, timpărie, recuzită nu este o bagatelă pentru un studiou. Și cei mai mulți erau analfabeți. După care, a urmat valul al doilea: angajarea în studiou a copiilor de analfabeți,



Ana Szeles, în *Pădurea spînzuraților* de Liviu Ciulei, filmată de Ovidiu Gologan, acel „copil mare, pe cît de mare artist”

contract”, care a însemnat, indiscutabil, un factor de progres — regizorii s-au rupt de Bufta. Și asta a fost o pierdere foarte mare. Pentru că relația lor actuală cu studiourile marchează exact diferența între casa în care locuiești și hotel. Și la hotel te poți simți foarte bine, dar nu ești la tine acasă. Pe urmă, au apărut operatorii „noi”. Eu, care predam la I.A.T.C., i-am prins pe toți care au început să debuteze după 1969. Generația '70 a avut o soartă foarte bună: un an-doi asistenție, după care și-au luat zborul cu toții pe aripile proprii. Adevărul este că abia îmbătrînind ne punem problema de generație. De fapt, ele nu prea existau. Pentru noi,

văd... Pentru că, ce însemnează a face film astăzi? Filmezi în Bufta — dacă! — două-trei luni, după care dispari doi ani de zile, dacă nu mai mult. Ce s-a întîmplat cu noi, cred că este un proces normal de eroziune sentimentală. Pe timpuri, a face un film era un eveniment. Astăzi, după 600 de filme, că am mai început încă unul nu mai contează. A intrat în rutină — nu a noastră, în rutina cinematografilor în general. Nu se mai consideră un eveniment primul tur de manivelă, de exemplu. Premiera da. Ea este, încă este, un eveniment.

— **Mă gîndeam să vorbim despre Bufta, desigur, dar mai ales despre**

care veneau cu liceul. A fost un lucru nemaipomenit. Astăzi ni se pare așa de simplu! Dar atunci, saltul de la „fară carte” la absolventul de liceu de cinematografie, a fost pentru noi echivalent cu lansarea primului sputnic. Pe plan uman s-a produs o modificare a structurii de-a dreptul extraordinară. La cel de-al treilea val, toți au tîns să urmeze facultăți. Așa încît, pot spune că, într-o „carieră” de 35 de ani am prins trei trepte de evoluție a infrastructurii Bufta. Pînă azi, cînd foarte mulți fac Institutul, fac scenografie, informatică — pentru că avem aici un centru de calcul — fac tehnica



Dan Ionescu,
patriarhul inginerilor de sunet



Hortensia Georgescu,
„patriarha” scenografilor

de viri, pentru că nu poți să concepi, astăzi, sunetul sau laboratorul fără o pregătire superioară. Deci, asta pe linie tehnică. Pe linie artistică, evenimentele Buftel, firește, au însemnat apariția unor filme deosebite și a unor personalități ieșite din comun. A

mai însemnat creșterea producției de filme, ca urmare a creșterii interesului față de film. Saltul de la 15 la 25—30 de filme în anii '70 a fost chiar un eveniment, pentru că el a dat șansa afirmării unor regizori tineri și el a coincis cu apariția pe scena cinematografiei noastre a generației '70. A fost o coincidență fericită, pentru că dublarea producției a permis ca perioada lor de ucenicie să se reducă la un an. Practic, ei au dat cu nasul prin studii, au învățat pe unde se intră și pe unde se iese, și au început să facă film. Astăzi, în condițiile în care avem peste 80 de regizori, promovarea unui tânăr se face mai greu. Ca formulă organizatorică și ieșirea pe contract a fost un eveniment. Ea a însemnat un mare factor de progres, pentru că înlesnea selecția pe bază de talent. Dar, din păcate, criteriul valoric nu a funcționat multă vreme. Îmi amintesc de Mircea Săucan. Omul ăsta era burdușit de talent, și, dacă ne uităm azi la filmele lui, rămânem uimiți de modernitatea viziunii cinematografice, de limbajul lor foarte actual... Și Săucan a fost un om-eveniment al Buftel, pentru că vorbeam de evenimente. Buftea există prin oameni și prin filme, firește. La început, au fost așa-ziișii pionieri. Un Jean Georgescu, Jean Mihail, Paul Călinescu, Victor Iliu. Indiscutabil, primul film eveniment a fost **Moara cu noroc**. Un al doilea a fost **Tudor**. Al treilea **Pădurea spinzuraților** și, pe aproape, **Răcoala** cu premiul de la Cannes. Toate aceste filme au demonstrat că Buftea nu este doar o alcătuire de ziduri, ci că, în interiorul, ei se poate face film într-un anumit ritm prestabil și cu o anumită consecvență. Pentru că noi am demonstrat că se poate face film și înainte să existe Buftea: **O noapte**

furtunoasă, care este o mică bijuterie, s-a făcut la ONC. Dar am putut demonstra că am progresat în știința de a face film. În deceniul 7 care a fost foarte prosper, am trecut pe Eastman color, pe ecran lat, am înregistrat sunet magnetic, deci tot ce era nou în lume ca tehnică, noi asimilam foarte repede. În deceniul 7 fiecare regizor însemnat în cinematografia noastră a dat unul din filmele importante ale filmografiei sale. După '65, cinematografia noastră avea niște repere. Avea un corp de oameni școliți, fie în I.A.T.C., fie în liceele profesionale de cinematografie. Deceniul 7 a fost deceniul unor filme profesioniste. Tot atunci, și nu întâmplător, am excelat în epopeea națională. Și asta era o dovadă de profesionalism, nu? „Fractura”, pentru Buftea, a intervenit în deceniul 8 când: 1. au venit tinerii, cu noul cinema, deci a doua promoție de I.A.T.C.-iști, 2. s-a ieșit pe contracte, și 3. s-a dublat producția. Atunci s-a produs în viața Buftel ceva fundamental. Pe de o parte, era un moment bun, o întâlnire între generații, pentru că, în timp ce tinerii, Pița, Tatos, mai târziu, Danieliuc, intrau în arenă, generația anterioară de I.A.T.C.-iști dădea operele de viri. Și Marcus, și Mihu, și Bratu, și Blaier. Tot atunci au apărut trei personalități cu totul diferite, opuse, deci, poate, complementare: Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan și Sergiu Nicolaescu. Există o diversitate de genuri, se putea vorbi chiar despre un anumit limbaj specific fiecăruia, de stiluri regizorale, de o anumită modalitate de a face film. Pe de altă parte, tipul de cinema propus de tineri nu mai făcea necesară prezența Buftel în viața lor. Ei preferau platoul natural. Era o necesitate. Este o realitate. Cum o realitate este faptul că

Doi internaționali, Marlène
Jobert și Jean Paul Belmondo
jucând, pe terenul nostru,
în *Mirii anului II*



Pășind pe lună conduși,
cu haz și fantezie, de Gopo



Buftea a fost gândită pentru o producție de 12 filme, și am ajuns să facem 28—30...

— Deci, tinerii nu au pus nici o amprentă asupra Buftei. Ce amprentă au pus asupra cinematografiei noastre? Care au fost meritele lor?

— Meritul principal a fost, cred, acela că n-au încercat să-i copieze pe cei dinaintea lor. Ei au preluat de la înaintași, pentru că, evident, nimic nu se naște din nimic — dar au trecut prin propria gândire și au reușit să rămână ei înșiși. Operatorii s-au simțit, la un moment dat, frustrați și unii au devenit chiar regizori — vezi Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase. Deci, o generație fără prejudecăți, fără complexe, o generație care, normal și necesar, trăgea puțin cu ochiul la ce se face în lume, se informa, rămânând ea însăși. O generație bună. Poate și de aceea mă doare că ei nu prea iubesc

Cal contra cal, Richard Johnson
și Florin Piersic în *Columna* de Mircea Drăgan



studioul, zidurile astea, platourile — de care nu prea au nevoie, e adevărat. Și nu numai ei. Dacă stau să mă gândesc bine, chiar și generația dinainte manifestă aceeași lipsă de dragoste față de studiou. Și nu îmi dau seama de ce. Toți străinii care ne-au vizitat sau au lucrat aici au iubit studioul, le-a plăcut, au găsit că este unul din cele mai frumoase și bine utilitate din Europa, le place aerul Buftei, le place lacul, locuț, tot le place...

În vocea stimulului și stimabilului director al Studiourilor Centrului de Producție Cinematografică „București” cu sediul la Buftea clopoșeste ușor o notă de tristețe. O respect, dar mă și molipsesc. Tăcem amîndoi pe fond de cîrplit de păsărele. Doamne, chiar, unde sînt „les neiges d'antan”, timpurile cînd ce păsărele, ce cîrpile, că nu se auzeau om cu persoană de zumzetul Buftei cînd duidea „dînsa” din cele patru platouri deodată, plus cel de la filmări combinate, tras în toate părțile de nevoile echipelor. Cînd pe culoare, în pauze, dacii și romanii trăgeau o carpată fără filtru alături de un domn în ținută de seară sau de o doamnă „fostă”, cu boa bleu unduit pe umeri, iar luminile de deasupra ușilor, vegheate vajnic de cerberi-pomperi, desneau cu litere roșii cuvîntul magic: „Jînște”. Cînd la scara principală descindeau în carne și oase Sarita Montiel sau Kirk Douglas sau Jean Marais sau Amedeo Nazzari, Antonella Luaidi sau Richard Johnson sau... sau... la care colegii români se uitau cu drag, dar și cu un aer mic-mitit de „o! îl voi mari, dar nici cu noi nu ne e rușine”. Și nici nu avea de ce să le fie rușine pentru că

erau mari, marii noștri actori. Beligan-ul, Birlic-ul, Ciubotărașul, Reben-gluc-ul, Pogonata, Irina cea Petrescu, Amza, Tomiță Caragiu și cîți alții o, cîți pe timpul acela mici, deveniți repede mari. Nu aveai loc să respiri decît pe malul lacului unde mai făceam și un interviu cu Motol, dacă tot era el Vodă Lăpușeanu. Și costumierele, machorii și recuziterii care nu prindeau cu dusul și adusul diferitelor obiecte. Unde să fie? Aici! Aici în pereții Buftei... Nu, nu e bine să întirziem pe nostalgie. Să întirziem pe amintire, pur și simplu.

— Care au fost, în timp, stilpii stu-

gur, fiecare sector a avut la început cite un „virf” care a tras după el restul „trupel”. Cum ar fi la filmări combinate, un Hărăbor, singurul nostru maestru machetist sau, la croitorie, un Mușat, care a creat o pleiadă de croitori sau, la laborator montaj-negativ, o Gabi Pleșoianu. Cine știe ce înseamnă să ai pe mină negativul filmului? Cine știe cine a fost Rozalia Barta? A fost un om care știa să-ți facă racordul de machiaj, să pună mustăți cum se cuvine, să facă o coafură care să avantajeze sau să dezavantajeze o actriță, după caz. Și operatorii! E clar că un Ovidiu Gologan a însemnat ceea ce toată lumea știe că a însemnat pentru studiou. Sau un

Aici muncesc o mie trei sute cincî zeci de oameni încadrați în o sută de profesii

dioului? Pe ce umeri s-a clădit el ca instituție productivă? Care este partea nevăzută a Buftei?

Tristețea interlocutorului meu subcombă brusc, sub tirul întrebărilor prozaice:

— După trei decenii nu se mai poate spune că studioul stă pe niște „stilpi”. El stă pe o structură. Dar, si-

Gore Ionescu. Un Nicu Stan. Un Nicolae Girardi, cu crezul lui de necîntit cum că actorii trebuie să fie frumoși. Pe urmă se poate vorbi de tot corpul de ingineri de sunet, oameni de mare sensibilitate, de mare finețe. Vorbind de „stilpii” studioului nu poți să faci abstracție de un Dan Ionescu. El este patriarhul operatorilor de sunet și, printr-un concurs feri-

Un roman printre daci:
Amedeo Nazzari

Marilû Tolo
într-o pauză de filmare la
Sapte bărbai și o fetișcană

Laurence Harvey, de la „bătălia”
pentru un loc în înalta
societate, la Bătălia pentru Roma



În plină epopee națională: Sergiu Nicolaescu, filmînd,
la Călugăreni, *Mihai Viteazul*



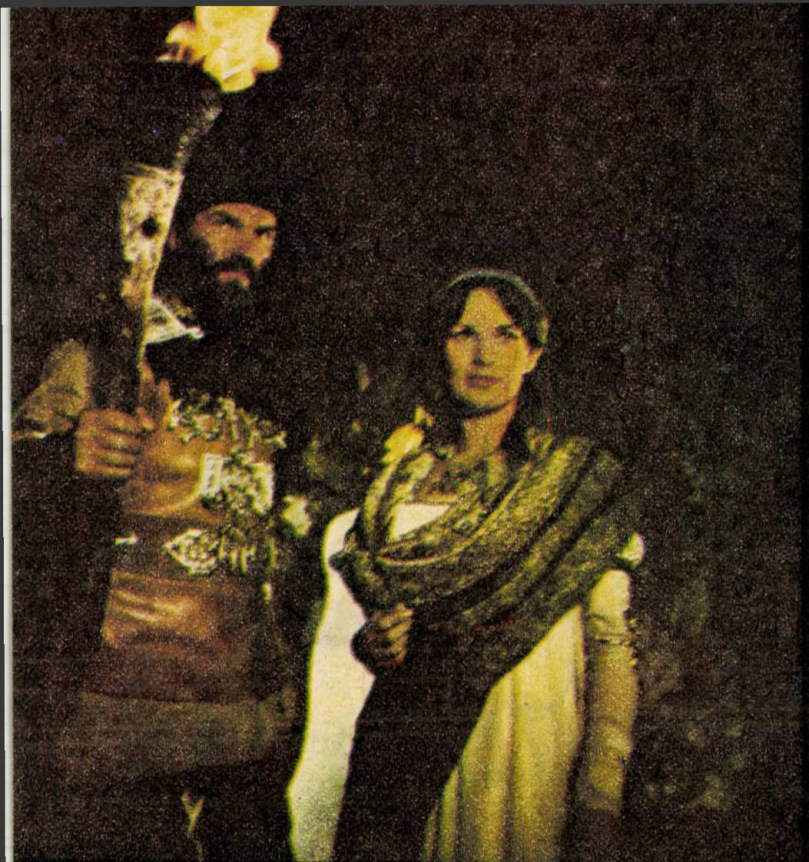
cit de împrejurări, întrunește mai multe calități: este și muzician, și un om de condei, un om de spirit și un om care vine cu idei iar filmele lui sînt pline de farmec și inedit. Și după el, toți: Anușavan Salamanian, Andrei Papp, Silviu Camil, Bujor Suru etc. etc. Pe urmă sînt monteuzele: Cristina Ionescu, de exemplu, excelentă profesionistă, nu întîmplător toți marii regizori vor să lucreze cu ea. A fost o Iolanda Măntulescu și cite și cite altele... Pe urmă sînt maștrii de platou. Cine știe ce este un maștru de platou?

— Puțină lume. Așa că spuneți. Ce este un maștru de platou?

— Maștrul de platou este dirigintele de șantier. La film, ca la orice clădire, există un arhitect: scenograful. Și există un șef de șantier, care este maștrul de platou. El trebuie să găsească soluții ca să facă acea construcție care, cit o fi ea de frumoasă pe hirtie, nu stă în picioare decît tradusă în material, în concret, în palpabil. Oamenii ăștia sînt și ei niște artiști în felul lor. Dar foarte important poate fi un recuziter. Omul căruia să-i spui „du-te și adu-mi o lampă din secolul XIX, stilul cutare”, și el să știe unde și la cine în București poate găsi lampă aceea. Sau faptul că există un Ivanciu, omul cu caii Ivan-

Amza Pellea, în chip de Decebal,
alături de Marie-José Nat în *Dacia*





Un mileniu și jumătate de istorie, între *Columna*
(cu Antonella Lualdi și Ilarion Ciobanu)
și *Ștefan cel Mare* (cu Gheorghe Cozorici
și Violeta Andrei, dirijați de Mircea Drăgan)



ciu știe ce cal trebuie să dea fiecărui actor, ca să fie „potrivire de caracter”. Cînd s-a făcut, acum, **Pădureanca**, Ivanciu l-a găsit lui Pintea calul potrivit — singurul care l-a acceptat, de altfel, și Pintea se simțea în siguranță pe calul acela. Ivanciu este un fin psiholog, dacă stai să te gîndești că se pricepe să adune două caractere, unul de om și altul de cal, ca să lucreze împreună în bună înțelegere. Uite, și baza asta hipică înființată pe timpul cînd s-a făcut **Dacii**, odată cu echipa de cascadori (și aici e meritul lui Sergiu Nicolaescu) este un stil al Buftei dacă ne gîndim cîte filme istorice s-au făcut. Și apropo de cascadori: cascadorii noștri au cam îmbătrînit, acum bate la ușa filmul **Mircea cel Mare**, așa că am adunat o sută de „nebuni frumoși” din București, i-am școlarizat trei luni, trei luni și-au rupt oasele sîrînd de la înălțime, călărînd, antrenîndu-se și, din acești o sută, vom alege 30—40 care vor fi cascadorii noștri în viitorul cîncinal. Și asta este partea nevăzută a Buftei... Vreau să spun — fără să folosesc vorbe mari — că gradul de profesionalizare a crescut enorm. Totuși, s-au făcut 600 de filme. Așa încît, „virfurile”, „stilpii” Buftei, au acum mai mult o valoare simbolică și sentimentală. Azi, nu mai poți spune că acest studiou stă pe umerii cuiva. Stă pe mulți umeri. O mie trei sute cincizeci de oameni. Iar oamenii ăștia știu și pot foarte mult. Ei sînt Buftea. Și „ce poate Buftea”, a se vedea **Francois Villon**. Pentru că, cealaltă parte nevăzută a Buftei sînt și coproducțiile. De ce vin străinii să facă filmele mari și complicate la noi? Evident, și pentru că înțeleg, aici, o pricepere de a face film. Pentru capacitatea studioului de a realiza decoruri complicate. Pentru capacitatea de a organiza filmări de mare amploare. Pentru condițiile noastre de lucru. Aici funcționează o sută de profesii care, aparent, n-au nimic comun. de la redactorul muzical care are toată fonoteca pe mînă și tratează cu Filarmonica sau alte orchestre din țară și programează înregistrări, și terminînd, cu cine să spun? cu pirotehnicianul, care știe să facă efectul de ploaie, de furtună, de ceață, explozie sau de glonț care „întră” în actor și lasă pată de sînge. E o specialitate și asta. Și fiecare om care practică una sau alta din aceste o sută de profesii, spune: eu am făcut filmul... Cei o mie trei sute cincizeci de oameni, încadrați în o sută de profesii fac filmul. Numai regizorul, săracul, nu mai are lîc să spună, eu am făcut filmul! Mie mi-a fost clar dintotdeauna (din păcate, nu pentru toată lumea a fost la fel de clar) că, îți place-nu-ți place, regizorul este factorul numărul unu. Ce este al regizorului, trebuie dat regizorului: el este principalul creator și noi toți trebuie „să fim la dispoziția lui”. Facem investiție de încredere, investiție de speranță, speranță într-o reușită. Pentru că, degeaba, oricît ar părea de blamabil succesul de casă, el interesează foarte mult pe toată lumea. E ca un combustibil. Cu el, cu succesul, își fac ei „arderea”. Cînd un film are succes, în Bufta e sărbătoare. Fiecare simte că filmul lui a mers! De aici și o întreagă bătaie cînd se trage fiecare generic. Cum se paginează, cine e înainte de cine; genericul „curge” sau e static; dacă curge, cum

curge, mai repede, mai încet? Dacă e static, cit stă? Pentru cel care se vede pus la sfârșit, e jale. Fiindcă, de obicei, pe măsură ce copiii se uzează prin rulați, proiecționistii mai taie din finalul genericului. Așa că fiecare or din echipă se luptă să nu fie chiar la coada-cozii ca să nu-l „taie”... Prezența pe generic este o mîndrie a lor. Este dovada că au făcut filmul acela.

— Un singur om lipsește dintotdeauna de pe generic. Dumneavoastră!

— E adevărat. Dar mie mi-a fost clar că mi-am ales meseria „omului din umbră”. Asta poate pentru că nu am aspirat niciodată la mai mult decît am. Rolul meu a fost „de a da la mîna”. Ca la zidărie. Nu eu construiesc, eu dau cărămizile la mîna. Mai bine, mai prost, cum pot și cum mă pricep...

— Și care sînt bucuriile „omului din umbră”?

— În general, nu știu. La mine, bucuria mare este cînd cresc niște tineri. Pentru că cei din leatul meu sau cu un pic mai juni, tîrșiți, ca și mine, prin viață, sînt suficient de maturi ca să nu mai aibă nevoie de „protezele” mele. Dar ăștia micii, care vin din urmă și vor să ajungă în față și au și înzeștrarea necesară, ei sînt bucuria mea. Pe urmă, m-am convins, în 30 de ani, că în profesia de sînt oameni care simt nevoia de căldură sufletească. Și, uneori, cred că fac mai mult pentru cinematografie sînd de vorbă aici, cu unul sau altul și ascultînd. Și oferind ce? Un dram de încredere. Un cuvînt de îmbărbătare, o recunoaștere. Contează enorm. Omul pleacă de la tine cu alt tonus. Asta cred că este în principal rolul funcției mele. Altfel... îți faci planul. Eu sînt aici ca farul de la Sulina. Cine mai știe de farul de la Sulina?



Aimée Iacobescu „lansată” spectaculos în la fel de spectaculosul *Osînda* de Sergiu Nicolaescu

— Ehe! Cîte vapoare n-au trecut pe lingă ei!

— Au trecut! Exact! Așa este! Au trecut...

— Stimată tovarășe Constantin Pivniceru, dumneavoastră de ce nu ați „trecut”? Ce v-a ținut „legat” de Buf-

tea asta care, cel ce lucrează în cinematografie prea bine știu ce bătaie de cap vă dă?

— Pentru mine Buftea a însemnat însăși viața. Iar sună „frumos”, dar ce să fac, asta e! Probabil pentru că eu nu m-am realizat pe plan personal.

Mariana Mihuleț, pe timpul cînd filma cu Andrei Blaier *Diminețile unui băiat cuminte*



Carmen Galin înainte de întîlnirea cu lumea circuitului și cu Saltimbancu Elisabetei Bostan





Savel Stiopul, față-n față cu... *Ultima noapte a copilăriei* și interpretul principal, Liviu Tudan, pe atunci un ilustru necunoscut, azi vedetă a muzicii pop

Am o nevastă pe care o chinui cu toate problemele cinematografilor, stau cu chirie la etajul patru într-un apartament cu două camere, copii n-am, în urma mea nu voi lăsa nimic. Era normal ca totul să investesc aici. Asta ar fi o explicație. Probabil că

există și motive mai subtile, cum ar fi de exemplu, că, uite, pe scăunelul acela au stat toate marile figuri ale cinematografilor noastre. Toți marii regi- zori. Toți marii actori. Tot ce a însem- nat **valoare**. Ore în șir stăteam de vorbă cu Toma Caragiu sau Amza

Pellea. Pereții ăștia sînt sfințiți de toate prezențele care s-au perindat pe aici în 30 de ani. Au trecut, dar au și muncit aici. S-au și realizat aici... S-ar mai putea foarte bine să fie la mine și o chestiune de viciu. În fiecare zi blestem, mă duc acasă cu bateriile uscate, stors, și a doua zi o iau de la capăt. Ce-i asta, nu viciu? Dar, de fapt, ce importanță are de ce am ră- mas eu la Buftea sau ce m-a ținut legat de Buftea. Eu, nu contez! Eu sînt omul din umbră, nu?

Ochelarul binecunoscut mi se scil- pesc în lumina dulce din biroul co- chet cu atmosferă prietenoasă. Scil- pesc mărișor, firește. Nu cred deloc în finalul modest pe care mi-l oferă stimatul tovarăș director al Studiouri- lor Centrului de Producție Cinematog- rafică „București” cu sediul la Buf- tea și mă hotărâsc să-l spun. Mai pe ocolite, dar să-l spun:

— Să cred eu că nu sînteți con- știent de rolul pe care l-ați jucat în viața studioului și a cinematografilor noastre în acești 30 de ani?

Ochelarul scilpesc vesel de data asta și în spatele lor pleoapele co- boară peste privirea albastră-albastră, într-un răspuns pe care peste o clipă îl și aud rostit:

— Nu. Să nu crezi...

Nu cred nici că am să „prind” un sfîrșit de interviu mai bun, așa încît îl părăsesc pe tovarășul Constantin Piv- nicheru, între pereții încărcăți de amin- tiri, și „defilez” culoarele umbroase, frumos decorate cu fotografiile din fil- mele românești. Ce tineri erau! Ce ti- neri eram! Toți...

Eva SÎRBU

Falstaff în Cetatea filmului românesc: Orson Welles. Alături, directorul studioului, Constantin Pivnicheru





File dintr-un jurnal

1952

februarie

Sîntem poftiți de președintele Uniunii Scriitorilor și secretarul ei să constituim Comisia de dramaturgie cinematografică — prima de acest fel la noi. Ne adunăm, într-un birou din sediul Uniunii, Bulevardul Ana Ipătescu 15, mai multe persoane, printre care Geo Bogza — numit președinte al Comisiei — Aurel Baranga, tînărul prozator Constantin Chiriță, reporterul și scenaristul Paul Anghel, scenaristul de film documentar Ion Visu, gazetarul Corneliu Russu. Eu am funcția de secretar. Constantin Roman, pe aceea de secretar tehnic. Legătura superioară a Comisiei e chiar conducerea Uniunii Scriitorilor, reprezentată acum, aici, prin secretarul Uniunii, Traian Șelmaru.

Elaborăm împreună un regulament de funcționare. În care se spune că „Scopul activității Comisiei este de a contribui la crearea unui larg activ de scrieri, colaboratori ai studiourilor de filme artistice și documentare, în vederea scrierii de scenarii literare” și

facem planul de muncă pe luna martie, în care prevedem șase acțiuni.

Se vor ține însă numai patru. Participarea scriitorilor, cineștilor, e din ce în ce mai redusă. Dintre referenții fixați, își îndeplinesc sarcina numai Ion Visu — care ne prezintă filme documentare și jurnale de actualități la cinematograful „Maxim Gorki”, vis-à-vis de Palatul Telefoanelor — și Ion Popescu Gopo, făcînd considerații voioase despre scenariul filmului de desen animat, după ce am văzut împreună **Gulerașul cenușiu, Lupul și cerbul, Războiul neascultător, Albina și porumbelul.**

octombrie

Sîntem chemați la Uniunea Scriitorilor, ca să asistăm la constituirea noii Comisii de dramaturgie cinematografică. Ni se aduce la cunoștință: „Biroul Uniunii Scriitorilor a hotărît ca această Comisie să fie formată din următorii șapte tovarăși, cu funcțiile trecute în dreptul lor: Geo Bogza — președinte, Aurel Baranga — secretar, Ion Călugăru, Mihai Dragomir, Constantin Chiriță, Cecilia Rădulescu — membri. Rolul Comisiei este de a

ajuta la lărgirea cercului de scriitori-colaboratori ai cinematografilor, de a îndruma pe scriitori în făurirea a cît mai multe și mai bune scenarii pentru toate genurile de filme, de a contribui, prin organizarea de dezbateri creatoare, vizionări colective de filme, materiale publicate în presă, la lămurirea problemelor teoretice legate de scenariu ca gen literar independent”.

Ni se explică, celor cinci gazetari prezenți, că noi am fost poftiți ca să luăm cunoștință de planul de muncă pe perioada 1 noiembrie — 31 decembrie și să-l sprijinim.

În planul de lucru se prevăd nouă acțiuni (cu dezbateri). S-au ținut două și jumătate, în sensul că filmele documentare au fost prezentate, dar n-a mai rămas nimeni în sală la discuție. S-au vizitat, în colectiv, noile studiouri „București” și „Alexandru Sahia”.

1953

18 februarie

Ședința Consiliului artistic al cinematografilor, consacrată scenariului li-



piesă era împietită cu revoluția. Momentul final al scenariului este ales arbitrar. Figura lui Bălcescu este redusă față de piesă, el apare declarativ. Scenariul trebuie adus cât mai aproape de piesă.

Marieta Sadova: Scenariul a sărăcit figura centrală față de piesă. Eroul nu mai are acum destul farmec. Este lipsit de viață personală. S-a redus mult, din păcate, personajul Arăpila. Ar trebui mai puține personaje, dar mai adâncite.

Nicolae Belu (președintele Comitetului pentru Cinematografie): O precizare, pentru linia discuției: ideea tovarășului Baranga că scenariul, în forma actuală, nu poate fi îmbunătățit

Bălcescu nu trebuie lăsat în scenariu niciodată izolat; totul trebuie centrat în jurul lui Bălcescu, indiferent de caracterul de gen pe care-l va avea filmul.

Camil Petrescu: E bine că scenariul a păstrat aproape în întregime faptele și personajele din piesă. De acord cu tovarășul Roller, care a cerut să fie văzut Bălcescu în Ardeal și la Galați, când a vrut să se reîntoarcă în țară. Pare-se că, într-adevăr, lipsește ecoul revoluției în țară, dar nu e just a se arăta aceasta printr-o acțiune secundară a maselor țărănești. Familia Toma Firu are un rol hotărâtor în acțiune și trebuie păstrată așa cum e. Nejustă cerința unor tovarăși de a se



Doă momente de comedie „jeangeorgistă”: 1942, *O noapte furtunoasă* înzestrată cu o Ziță ultra-glamuroasă — Florica Demion. 1954, *Directorul nostru* cu cei doi ași inegalabili ai comicalului: Giugaru și Birlic

ter **Nicolae Bălcescu** de Camil Petrescu.

Fragmente din stenogramă:

Ionel Dumitrescu: Propun să se aprobe scenariul literar și să se introducă în scenariul regizoral modificările cerute în referatul prezentat de Comitetul de Stat pentru Cinematografie.

Paul Cornea: Scenariul nu-l prezintă încă pe Bălcescu ca personaj principal. Nu se vede personalitatea de scriitor și istoric a lui Bălcescu. În scenariu sînt prea multe personaje, unele n-au nici nume, multe nu sînt necesare. Într-o anumită măsură, scenariul are caracter de frescă, fiind discontinuu. E necesar să se pună în practică sugestiile referatului și, mai ales, să se vadă răsunetul în țară al măsurilor guvernului provizoriu pașoptist.

Aurel Baranga: Scenariul vorbește despre revoluția de la 1848 și Bălcescu, nu despre Bălcescu. Lipsește viața personală a lui Bălcescu, care în

și că trebuie să ne întoarcem la piesă, este injustă.

Mihai Roller: Trebuie completate unele lucruri care lipsesc în piesă și în scenariu, nu din vina autorului, ci din vina istoricilor. Sînt cel puțin patru probleme încă nerezolvate. În dezbateri: 1) Istoricii burghezi tratau separat revoluția de la 1848 în țările românești, dar ideea unității naționale a fost pusă cu precizie la 1848. Bălcescu a avut un rol foarte însemnat în revoluția din toate cele trei țări românești. 2) Nu trebuie să trecem peste rolul progresist și lupta antifeudală a burgheziei la 1848. Burghezia a avut rolul conducător, Bălcescu și-a depășit epoca și clasa, totuși sîntem obligați să prezentăm și slăbiciunile lui Bălcescu în raport cu clasa căreia îi aparținea. Cu ce își depășea Bălcescu epoca? Aceasta trebuie sugerat în scenariu. E necesar a se pune, într-un fel, ideea unității naționale și ideea rezolvării progresiste a problemei naționale, care aparțineau lui Bălcescu.

extinde rolul Anei Ipătescu; ea trebuie să rămînă în scenariu cît a rămas și în istorie. Poziția burgheziei este destul de clară în scenariu. Trebuie ținut seama că la noi nu a existat o burghezie puternic industrială, ca în Occident, în epoca respectivă. De aici, unele particularități ale ei, care apar în scenariu. Nu e necesar a defini, în plus, poziția cutărei sau cutărei clase ori păturii sociale angrenate în revoluție și cuprinse în scenariu.

Concluzie: Scenariul literar **Nicolae Bălcescu** va fi prezentat „Consiliului artistic într-o nouă versiune.

1954

Comisia de dramaturgie cinematografică se întrunește pentru a-și fixa planul de lucru pe trimestrul I al anului 1955.

Se hotărăște ca, în ianuarie, tovarășul George Macovescu să prezinte un referat, în fața scriitorilor bucureșteni, despre sarcinile tematice de actualitate ale cinematografului, iar Marcel Bresișu să vorbească despre dramaturgia filmelor de desene animate și papuși. În februarie un critic se va referi la „Problemele filmelor noastre de scurt metraj”. În martie, Ovid S. Crohmălniceanu va face aprecieri asupra dramaturgiei filmului **Nutărul roșu**, iar Aurel Baranga va prezenta punctul său de vedere asupra comediei cinematografice românești, cu specială privire asupra filmului **Pe răspunderea mea**.

Mă duc la Chitila să văd cum turnează Jean Georgescu **Directorul nostru**. Giugaru și Birlic repetă într-un colț, Malvina Urșianu, asistentă, împarte texte, se ocupă de organizarea platoului. „Va fi o comedie foarte bună — mă asigură regizorul. Chiar foarte bună. Numai să rămână așa cum o fac eu.”

La Cioflinceni, se vor trage secvențe din **Desfășurarea**, sub conducerea calmă a lui Paul Călinescu. Tot satul e prezent. Colea Răutu și Ciubotărașu sint machiați cu grijă de Elisabeta Steuer. Tînărul șef de producție Ștefan Stălcu aleargă de colo-colo, împărțind ordine și surisuri.

Cum filmarea propiu-zisă întîrzie, întreb unde se va continua, ca să pot reveni. Sint poftit la Izvorani, apoi pe răspund. la Buftea.

1955

Cînd ne-am întîlnit cu scriitorul latino-american Alfredo Varela, la București, el ne-a povestit că se pregătește un film după romanul său **Apele vin tulburi**.

Acum văd filmul și sint zguduit de forța și frumusețea lui sumbră. Actor principal și regizor, Hugo del Carril. Aflu că a debutat în 1937, ca june prim și cîntăreț de muzică ușoară, mi se pare în filmul **Viata e un tango**.

Sint și aici unele inclinații naturaliste și cîteva clișee hollywoodiene. dar revolta din Parana de Nord mi se pare extraordinară.

Victor Iliu ține un referat despre **Directorul nostru** în cadrul Secției de creație a Studioului „București”. Referatul se publică apoi în revista „Probleme de cinematografie”. E o admirabilă pledoarie pentru drepturile inalienabile ale satiriei cinematografice și, totodată, o ofertă rațională privind modul de a discuta o operă de artă: „În analiza unei opere de artă — spune Iliu — principalul nu este de a vedea în ce măsură ea corespunde, ca gen sau ca realizare, unor raționamente dogmatice și apriorice, dacă se încadrează strict în cutare sau cutare schemă sau „profil” prestabilit, în ce măsură corespunde unor clasice modele ale genului. Ceea ce ne interesează în primul rînd sint calitățile ideologice, artistice ale operei, caracte-

rul ei și gradul în care ea confirmă așteptările spectatorului.

...În critica noastră și chiar în rîndul unor spectatori s-a pus întrebarea dacă o instituție ca DRGBP-ul există sau dacă existența ei ar putea fi tolerată în condițiile politice și economice ale societății noastre și în funcție de aceasta s-a tras, se pare, și concluzia că personajul directorului ar fi neveridic.

Filmul **Directorul nostru** este o comedie satirică, el nu este un document verist de viață, nici un act de stare civilă a societății noastre. Exagerarea este firească și necesară, ea decurge din natura și scopul genului comediei satirice. Fără exagerare

în apartamentul lui de la „Athénée Palace” și să-i iau un interviu pentru „Contemporanul”.

Extrag din stenograma — prea lungă pentru a putea fi publicată toată:

- Ce faceți în momentul de față?
- Turnez opt filme, concomitent.
- Cum concomitent?
- Adică în același timp. De ce vă mirați?
- E ceva neobișnuit.
- În unele joc, pe altele le regizez. În două și joc, și regizez.
- Ce părere aveți despre **Scurtă istorie** a lui Gopo, pe care l-ați văzut ieri?



1963: regizorul de teatru Horea Popescu revine pe platouri pentru al doilea film al său: **Dragoste lungă de-o seară** — cu Ilinca Tomoroveanu și Traian Stănescu

conștientă, o satiră nu poate exista și nici risul pe care-l implică nu mai poate fi o armă de temut.”

1956

Cum pot fi devalorizați actori buni într-o peliculă ineptă: **Cavalerul fără lege**, franco-italian. Mario Soldati îl pune pe Raf Vallone să facă un fel de haiduc idiot, iar pe Silvana Pampanini să se foiască fără rost, în hohote aiuritoare, în straie (râu cusute) de han-giță, ambii dînd senzația că nu-și găsesc rostul...

1958

Ajung, cu mare dificultate, să-l întîlnesc pe Raj Kapoor — celebrul actor și regizor indian, sosit la București —

— Întrucît din cauza problemelor valutare nu-l pot cumpăra, l-am cerut pur și simplu. Îl iau cu mine în geamantan și-l voi difuza în toată India. Întîi în instituții și în școli. Îl voi arăta și prietenului meu Javaharlal Nehru, președintele Indiei. Este cel mai bun film de desen animat pe care l-am văzut în viața mea. Și e și foarte educativ.

— Ce părere aveți despre platourile de la Buftea?

— Sint minunate. Am fost atît de impresionat, vizitîndu-le, încît am uitat și de mîncare. M-a încîntat, de asemenea, cunoștința cu George Macovescu. E un om deosebit, de mare cultură. Îți face plăcere să conversezi cu el.

— Colegul nostru mai mare, George Ivașcu, ne-a povestit, după vizita pe care v-a făcut-o la Bombay, că acolo conduceți o adevărată uzină cinematografică.

— Cele mai multe din filmele în-

diene de azi, produse exclusiv de case particulare, sînt distractive, de amuzament, lipsite de conținut. Eu însă am socotit, întotdeauna, că filmul nu trebuie să fie numai un amuzament, ci îi este obligatorie o valoare educativă, de luminare a oamenilor, mai ales într-o țară care înaintea pe calea progresului. Am avut și am sentimentul că prin filmele mele pot contribui ca poporul meu să progreseze. Astfel că maniera în care realizez eu producțiile cinematografice este întrucîtva deosebită de aceea a majorității producătorilor indieni. Am intrat

generală a fiecărui film.

— Cine vă ajută la alegerea temelor?

— Temele le aleg singur, le imaginez singur. Am scenariștii mei, care apoi le dezvoltă, ei scriu scenariile. Tot eu sugerez temele muzicale — avînd compozitorii mei, care le prelucreează. Mi-am finisat un studio propriu, mi-am ales un grup de colaboratori tineri, entuziaști.

— Ce ați dori să transmiteți cititorilor?

— Sentimentul meu de grațitudine pentru dragostea cu care au fost și

nu voi beneficia de antipatia celor ce răspund de drumurile publice.

Un film comic, scurt, nostim, bine întocmit: **Dol vecini**, după Arghezi.

Regizorul-debutant e Geo Saizescu. Mi-a fost student. De pe atunci avea simțul umorului și o manieră bulescă de a lua în răspăr gravitatea scotoasă. „Aururi!” — cum zice și el, cînd ne întîlnim.

1959

Tînăra actriță Silvia Popovici, care a debutat în film acum patru ani, a fost aleasă pentru rolul principal din **Darciée**. E fericită și îngrozită. Va cînta pentru ea Arta Florescu. „Va fi cea mai bună echipă de cîntăreți posibilă — îmi spune Jean Rînzescu, care asigură regia scenelor de operă: Arta Florescu, Nicolae Herlea, Magda Ianculescu, Valentin Teodoran, Octav Enigărescu”.

Dar și ce actori sînt în distribuție! Eugenia Popovici, Fory Etterle, Jules Cazaban, Victor Rebengiuc — un tînăr valoros, care s-a afirmat la Craiova, Toma Dimitriu, Geo Barton — care va fi Puccini, Marcel Angheliescu — Leoncavallo, Costache Antoniou — Gounod.

Sînt invitat să particip la lansarea noului film artistic românesc **Valurile Dunării**, la cinematograful „Patria”. Vorbește Liviu Ciulei, cu distincție, emițînd cîteva idei admirabile despre capacitatea operei cinematografice de a restitui istorie și destine. Eu subliniez caracterul novator al filmului, valoarea sa artistică, spiritul său tînesc, capacitatea lui de sinteză. Vedeti — zic — cîți artiști se afirmă azi, la noi, cu o singură lucrare? Liviu Ciulei — pînă acum mai ales actor și scenograf de teatru și film — ca regizor; Francisc Munteanu — prozator — ca scenarișt (alături de Titus Popovici); Irina Petrescu devine, prin această peliculă, actriță — și cred că va fi nu numai de film ci și de teatru; la fel, Lazăr Vrabie, Grigore Ionescu se confirmă ca operator de imagine; Theodor Grigoriu ca autor de muzică pentru film; iar Giulio Tincu își începe acum cariera de scenograf.”

Publicul aplaudă îndelung spectacolul cinematografic. În timp ce regizorul e pur și simplu asaltat de spectatori, eu și cu Irina Petrescu încercăm să ne strecurăm spre ieșire. Tînăra — atît de tînăra, strălucitor de frumoasă, înaltă, zveltă — e însă așezată și ea de „fanii” tineri din fața cinematografului, într-un cerc atît de compact și de strîns încît trebuie să mă retrag solitar...

1960

Invitat să vorbesc despre David Wark Griffith în fața studenților de la o facultate neartistică, studiez viața și opera celebrului regizor american. O declarație a sa mișcătoare despre Méliès: „Îi datoriez totul!”.



1959: premieră la **Valurile Dunării** cu o Irina Petrescu „strălucitor de frumoasă” alături de Lazăr Vrabie

pe platou la 14 ani, ca asistent de regie, și am lucrat în aproape toate secțiile. La 18 ani, am jucat pe scenă alături de tatăl meu, un mare actor al țării. După ce am apărut pe scenă, producătorii au început să mă solicite. La 21 de ani am făcut primul film independent, ca regizor. Ceea ce m-a preocupat și atunci, ca și acum, este să fac filme omenești, pe care oricine le poate înțelege și iubi imediat. Aleg teme care să fie pe înțelesul tuturor. Vorbesc, firește, de ideea

sînt permise filmele mele în România.

— Întrebările, le-am terminat. Vă rog să-mi mai răspundeți la una, nepublicabilă: cum suportați uriașa popularitate de care vă bucurați pretendenți și care aici, la București, a dus și la întreruperea circulației pe străzile pe care le-ați străbătut?

— Nu e popularitatea mea, ci a filmelor mele. Succesul lor, desigur, mă bucură. Cît despre dificultățile de circulație create, cer scuze. Presupun că

1961

Un articol insidios hotărăște ca „timp de mai bine de un deceniu, noua cinematografie română n-a reușit, totuși, să atragă scriitorii importanți de partea ei”. Cercetez filmogra-

— Ce părere
aveți
de
„Scurtă istorie”?
— Îl iau
în gemantan
și-l difuzez
în toată India.
E cel mai bun
desen animat
văzut în viața mea,
zice Raj Kapoor



Cine își mai aminteste azi de Silvana Pampanini?
Fa a fost, totuși, o frumoasă a ecranului anilor '50...

1965: Iulian Mihu ecranizează „Șoseaua Nordului”
după Eugen Barbu: *Procesul alb*, cu Marga Barbu

fia acestui deceniu și văd, printre altele, următoarele nume de scenariști (sau co-scenariști): Mircea Ștefănescu (de două ori), Aurel Baranga, Eusebiu Camilar, Cezar Petrescu, Marin Preda, Dragoș Vicol, Horia Lovinescu (de două ori), Nicolae Tăutu, Sütő András, Petre Luscoșov, Titus Popovici și Francisc Munteanu (de trei ori). Sînt, de asemenea, și cîțiva scriitori tineri care, probabil, se vor afirma în continuare: Mihail Leonard, Paul Anghel, Silviu Georgescu și un scriitor-scenarist care se profesionalizează ca atare, cu talent, Dumitru Carabă.

N-as zice, citind această listă, ca scriitorii au rămas chiar insensibili la chemarea noii arte.

1965

Consiliu redacțional (pentru sectorul Arte) la Editura Meridiane. Se discută planul de perspectivă pe 1966. Cinematografia.

Începem cu ce o să apară încă în acest an: Guido Aristarco **Cinematografia ca artă**, Ion Cantacuzino **Momente din trecutul filmului românesc**, D.I. Suchianu **Marlene Dietrich**, Iordan Chimet, **Western** etc.

— Dar sîntem în aprilie zice redacția, Viorica Matel, scuturîndu-și zuluful — și unele manuscrise nu ne-au sosit încă.

— Manuscritul e o cheștiune necesitălă — suride Suchianu — totul e cine-l scrie. Că de predat, nu-i mare lucru.



— Și când, totuși...? — suride, ceva mai galben, redactorul șef.

Reiese că Aristarco e în redacție și că I. Cantacuzino trebuie „presat”.

Pentru anul viitor sînt prevăzute zece apariții, iar „în rezervă” nouă.

Apreciem că volumele propuse de T. Caranfil, C. Căliman, Jean Mihail, V. Calotescu merită atenție, dar față de alții trebuie să observăm — zice cineva — că avem... „rezerve”.

— Să treacă vreo cîteva „rezerve” la „activ” — propun. De pildă: Ecaterina Oproiu cu **Greta Garbo**.

— Cum dă cartea — zice directorul — o și tipărim. Dar încă n-a dat-o

— Pe urmă — adaug — I. Popescu Gopo cu **Desenul animat**.

— Aceeași situație — se răspunde.

Editura ne prezintă și un plan bogat, de lungă perspectivă, în care sînt, într-adevăr, prevederi remarcabile: **Mic lexicon cinematografic**.

Scurtă istorie a cinematografului, 30 portrete de cineaști români, amintirile lui Jean Georgescu, memorialistică de Ion Bostan, Studii de critică cinematografică de Eugen Schileru, o antologie teoretică...

Nu sînt însă trecuți, în dreptul titlurilor principale, decît vreo patru autori.

— Și ceilalți?

— Dumneavoastră sînteți ceilalți — ni se spune. Puneți-vă numele în dreptul cîte unui titlu și noi vă acceptăm imediat.

Se lasă tăcere. Se beau cafelele cu nasurile în cesti.

1967

Isabela Campoamor, colega mea cubaneză, îmi arată, mîndră, că de cînd umblă prin Italia, dacă n-a izbutit să obțină mare lucru de la oamenii de teatru, în schimb a luat interviuri ample lui Fellini, Antonioni, Rossellini.

Îmi citește cîteva pagini din ceea ce a realizat.

Antonioni: „Eu lucrez în așa fel încît la montaj suprim foarte puține planuri”. „Nu știu să filmez în grabă, pe nepregătite, pe negîndite”. „Nu creez personaje, mă interesează să descopăr în actele indivizilor ceea ce cred ei despre dîșii că sînt și ceea ce cred alții că ar fi. Căutînd identitatea reală a altora, o caut, desigur, pe a mea însăși”.

Rossellini: „Arta trebuie să se reîntoarcă la funcția ei primă: să educe oamenii. Într-o lume în care știința a făcut descoperiri atît de impresionante, omul s-a specializat mereu și a devenit mereu mai incult, mai incapabil de a se mișca în lume și de a o înțelege. Cinematograful ca spectacol e mort. În afara de asta, nu de film trebuie să ne preocupăm azi, ci de televiziune, presă, cărți, pentru a-l ajuta pe om să învețe a umbla prin această lume nouă”.

Mi-a arătat și ultimul lui film — îmi mai povestește Isabela — eram în sală numai eu și cu rudele, ori prietenii lui. Se cheamă **Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea**. Color. Formidabil. A fost cu el și la Veneția.”

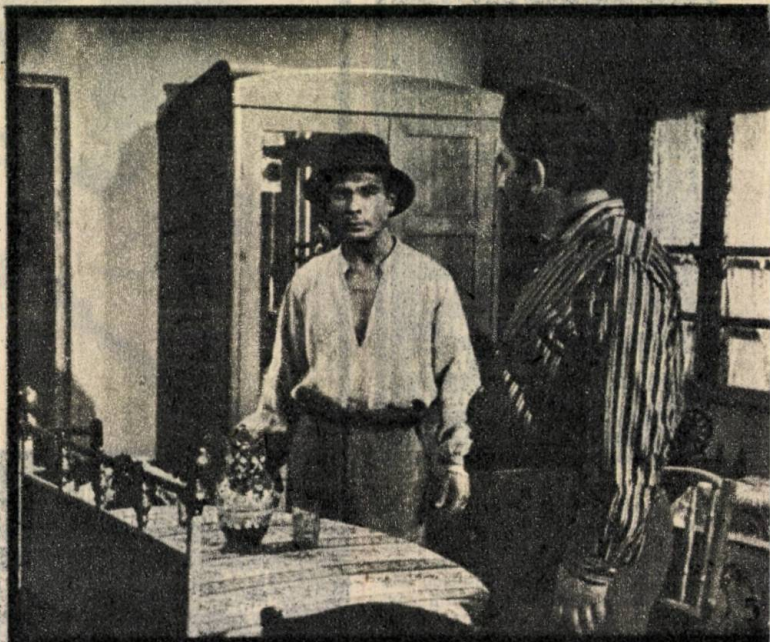
1970

Ștefan Ciubotărașu se stinge din viață în timp ce filmă în **Așteptarea** cu Șerban Creangă. Toată lumea depînge pierderea acestui mare artist al scenei și ecranului. Regizorul și colegii săi sînt deosebit de mîhniți. Actorul deținea rolul principal. Și s-au tras cu el numai jumătate din cadrele în care urma să apară...

Ne plac, cu deosebire, filmul făcut la istorica întîlnire a șefilor de state europeni, la Helsinki, de Pantelie Tutuleasa, pelicula semnată de Mirela Ilieșiu **Politehnica satului**, portretul consacrat sculptorului Vida Geza, poemul în proză **Craiova văzută din car** de Titus Mesaroș, pastelul naturist **Culorile florilor** de Liliana Petringeanu și altele.

Sînt și cusururi foarte apăsătoare: locvacitate în comentarii, pedanterie stilistică, excese de pitoresc tehnicism.

Ne face însă plăcere că apar pe ge-



1954: La Cioflinceni, Paul Călinescu filma, calm, *Desfășurarea*. Puternic prezent în cadru, Colea Răutu, secondat de Nucu Păunescu

1975

Sînt surprins de valoarea filmului de televiziune **Concert din muzică de Bach** după Hortensia Papadat-Bengescu. E o lucrare de finețe și pătrundere, cu un anume halo de mister. Scenariul și regia sînt ale unui foarte tînar cineast, un băiat scund, slăbuț, cu ochii vii, vorbind puțin și cu miez, Dinu Tănase.

Evident, s-a buziut și pe cîțiva actori siguri — Fory Etterle, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ica Matache, tînăra Carmen Maria Strujac... Dar tot el i-a ales, nu?

Am fost poftit să fac parte din juriul care decernează „Cupa de cristal” la Studioul „Sahia”. Vedem zeci și zeci de documentare, de felurite categorii.

nerice nume de scriitori autentici: Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Ioan Grigorescu, Nina Cassian, Dan Hăuică.

Păcat că lipsește cu desăvîrșire pamfletul. În anii anteriori mai apărea cîte ceva de acest soi.

1981

Ca în fiecare an, Societatea „I.L. Caragiale” și-a reunit la Craiova membrii și colaboratorii, a invitat trupe teatrale și cînturari pentru a cerceta din nou inepuizabila operă a geniului comediei românești și a studia felul cum e pusă în valoare exegeza literară, teatrală, cinematografică. Ca în fiecare an, sprijinul Asociației oamenilor de artă, patronajul fecund al Comitetului doljean de cultură și educație socialistă și angaja-

rea decisă și amicală a Teatrului Național au asigurat cadrul propice de desfășurare sesiunii de comunicări, dezbaterii de creație, întâlnirilor cu tinerii spectatori, lucrărilor conducerii Societății culturale și, evident, programului de spectacole.

Căci, ca în fiecare an, s-au văzut și spectacole caragialene. Venind la întâlnire cu eforturi mari și aspre — datorate și intemperiiilor — trupele din Botoșani, Bacău și Brăila au binemeritat aprecierea călduroasă a participanților pentru gest — dar nu numai.

O noapte furtunoasă a botoșănenilor a produs satisfacție publicului, căci e un spectacol original și vesel și l-a interesat vizibil pe specialiști, stîrbind și controverse, ca mai tot ceea ce ține de Caragiale. Aceeași piesă a fost prezentată și într-o montare craioveană mai veche, de sens novator, însă și cu unele neîmpliniri, care au devenit mai evidente din cauza vechimii și rarei programări a spectacolului. **D-ale carnavalului**, în viziune băcăuană, a adus de asemenea unele puncte de vedere insolite. Aici, cîteva roluri au rămas însă neacoperite. Ansamblul e relativ modest. Propunerea brăileană — monologul **1 Aprilie** extins, vizualmente, pe datele textului și compus ca un spectacol de moravuri și atmosferă — a surprins plăcut. S-a găsit o cheie originală, care fi-rește, va mai trebui puțin unsă ca să se învîrtă lesne în broasca celebrului text.

Punctul culminant al programului celor trei zile l-a constituit recitalul



1970: anul de naștere al filmului *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu.

Un rol pecete în filmografia lui Amza Pellea

Ovidiu Iuliu Moldovan, actor de bază în „Concert din muzică de Bach de Dinu Tănase



lui Tudor Gheorghe pe versuri de Caragiale, treizeci de minute încântătoare de muzică și poezie satirică în recitare spirituală. Tudor Gheorghe e un artist singular, de o originalitate absolută. În construirea acestui moment de artă a găsit și repertoriul necesar, și măsura distribuirii lui, și achiilbul optim între textul spus și textul cîntat, între îngîndurare, parodie și tîflă, între expunerea simulată serioasă și surîzătoarea poantă finală. Actorii craioveni au mai prezentat, cu o fină accentuare a actualității, scena „Începem”, pe care Caragiale i-o dăruise, la începutul veacului, lui Davila, iar azi, către sfîrșitul veacului, ne pare dedicată și nouă, tuturor celor ce umblăm pe cărările Thaliei și Melpomenei.

Sesiunea de comunicări s-a consacrat anul acesta publicisticii maestrului. S-a rezervat însă un compartiment contribuțiilor privitoare la alte aspecte. Teoreticianul Ștefan Cazimir, subtil și avizat cercetător, criticul Romulus Diaconescu, publicistii Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, doctorul Cristian Ghenea au făcut semnalări pertinente și au adus în discuție noi teme, idei și date. Teatrolgul Jean Cazaban, care a avut bursa Societății pe anul 1980, a prezentat o excelentă cronologie a spectacolelor Caragiale pe toate scenele românești, de la începuturi, document de valoare referențială, laborios și cu vigoare întocmit. Regizorul Alexa Visarion a expus un admirabil, incitant argument teoretic pentru un film cu **Năpasta** — pe care, dealtfel, l-a și început. Teatrolga bulgară Snežina Nikolova și-a înfățișat, în rezumat,

teza de doctorat la Universitatea din Sofia „Caragiale în Bulgaria”, dăruindu-ne alt un exemplar al tezei cît și un set de diapozitive cu imagini ale spectacolelor bulgărești cu piese de Caragiale, din ultimii patruzeci și cinci de ani.

Diploma Societății „Caragiale”, decernată anual personalităților care au un aport însemnat la valorificarea contemporană a scrierilor maestrului, a fost acordată regizorului de film Jean Georgescu, pentru contribuția sa excepțională la ecranizarea operei lui Caragiale. La festivitatea înmînării acestei diplome, în ultima seară a reuniunii, pe marea scenă a Teatrului Național, reputatul artist a mulțumit cu vădită emoție, vorbind despre legătura sa sufletească profundă cu scriitorul celebrat și evocînd procesul de creație al filmelor **O noapte furtunoasă**, **Vizita**, **Lanțul slăbiciunilor**, **Arendașul român**, **Mofturi 1900**.

Au fost, în aceste trei zile pline, momente foarte calde, de pildă la întâlnirile participanților cu elevii ai liceelor craiovene. Au fost și unele momente mai puțin atrăgătoare, provenite din imperfecțiuni de pregătire datorate unor minusuri ale muncii noastre, a celor care ne-am asumat răspunderea conducerii Societății culturale „Caragiale”. Au fost și unul-două, pot zice chiar vreo trei momente caragialești — în discuții și în alte împrejurări. Dar, în genere, rezultatul e bun și perspectivele ce s-au conturat, făgăduitoare.

Valentin SILVESTRU

istorie
din memorie

Primii pași în cetatea filmului

Buftea pentru mine este locul în care mi-am realizat aproape toate filmele. Când spun locul: înțeleg platourile, sălile de montaj, de mixaj, de postsincron, ateliere de tot felul, laboratoarele, dar mai ales oamenii care m-au ajutat să-mi realizez „opera”. Într-un cuvânt, lumea Buftei care pare cunoscută dar, de fapt, nu este. Sigur că la o aducere aminte, dominantă apare imaginea „princeps” a pătrunderii mele în lumea filmului prin lumea Buftei. Era prin '55, construcția studioului încă nu se terminase, când, studenți, regizori IATC-ști, ne-am dus, înghesuindu-ne într-un autobuz, să „luăm contact” pentru prima oară în viața noastră, cu viitorul loc de muncă. „Casa” în care urmau să se împlinescă visurile noastre de glorie. Vizita a pornit cu elan, cu o stare de evadare din București; faptul că mergeam undeva, afară, pe malul unui lac, la marginea unei păduri, ne euforiza pur și simplu. Și, în această stare, ne-am trezit brusc, față în față cu o construcție sobră, severă, impunătoare, întinsă pe zec de hectare, ceva ce numai în pozele despre Hollywood mai văzusem. Și deodată starea de exuberanță co-

pilărească s-a frânt, iar în noi s-a trezit un sentiment nou, de respect, de reverență impus de construcția în sine, dar și de porțile ei masive, bine păzite (ca și astăzi, de altfel) să nu pătrundă în „cetate” cei necheamați. Dar noi eram cei cheamați. Sau cel puțin așa ni se părea. Am pătruns și ne-am trezit pe un culoar neînchipuit de lung pentru ce ne imaginam noi că ar putea fi un culoar de platou. Chiar noțiunea de platou ni se părea plină de sensuri și semnificații misterioase și numai rostirea cuvântului ne umplea de mândrie. Era ceva ce nu știa multă lume iar noi știam și rosteam plini de importanță „platou de filmare!”. Cu această nouă stare de spirit am dorit să pătrundem acolo unde nu era voie să pătrundem, adică, chiar pe platoul de filmare. După lungi tratative între profesorii care ne însoțeau și conducerea echipei de filmare (altă noțiune specială și plină de mistere) ni s-a dat voie să intrăm, ceea ce am și făcut, pășind în virful picioarelor, plini de respect, dar și de curiozitate, cu ochii, vorba aceea, cîț cepele și urechile plînie, împiedicîndu-ne printre zecile de cabluri și ciocnindu-ne unii de alții speriați să nu dărimăm vreun reflector

din „pădurea” care ne înconjură, ne împiedicăm, pentru că în loc să ne uităm unde să punem piciorul, noi umblăm cu ochii pe sus ca atrași de magnet, tîntă spre centrul platoului, acolo unde, aureolat de zeci de reflectoare, în mijlocul unui decor fastuos, într-un neastîmpăr ce-i molipsea și pe cei din jur, cînd mișcîndu-se iute printre interpreți, cînd așezîndu-se, pentru o fracțiune de secundă, pe un scaun special („E scaunul regizorului, nimeni nu are voie să stea pe el”, — mi-a șoptit cineva) înconjurat de colaboratori, oficia el, marele maestru, pe atunci, al filmului românesc, Paul Călinescu, celebru prin filmele sale *Răsuna valea* și *Destăurarea*. Sever, sobru, dominator, realiza acum comedia *Pe răspunderea mea*. În jurul lui plutea o atmosferă de sfîșoșenie, de respect pentru actul creației; el era regizorul, pe care nu trebuie să-l atingi nici cu o floare, să nu-i tulburi clipa de creație. Era exact imaginea pe care eu am reîntîlnit-o în cetatea Hollywoodului...

Și pe urmă ne-a venit rîndul...

Nu peste mulți ani eu insumi, glîtit de emoție, parînd în fața celor din jur, făcînd pe curajosul și pe nepăsătorul, am pătruns din nou pe porțile studioului Buftea, de data asta în postura de regizor. Eram, față în față, filmul și cu mine și încercam să-mi ascund starea de tensiune, pentru că doream din toată ființa, cu toate celele mele, să conving, să cuceresc. Pe cine? Ce? Preluînd o expresie a profesorului care mi-a fost profesor fără să predea nici o oră, D.I. Suchianu, „Cinematograful, acest necunoscut”. Într-un fel, și glumînd, eram egali cinematograful și cu mine. Și eu eram un necunoscut. Hotărîtoare trebuia să fie această a doua înțîlnire a mea cu Buftea, pentru că: era prima ciocnire cu o dramaturgie cinematografică — și încă pe ce bază! Ecranizam „Doi vecini” de Tudor Arghezi; era prima oară cînd tot ce gîndisem despre film trebuia să se transforme în costume, decoruri, mișcări de aparat, încadratură, unghiulație, iluminare, sunet, montaj etc; era prima oară cînd mă aflam față în față cu marii noștri actori în frunte cu celebrul Birlic, somitate a hazului, cu Nineta Gusti, Carmen Stănescu, Ion Lucian — Mitzura Arghezi și Aurel Cioranu, fiindu-mi mai aproape, mai leat cu mine. Frîmîtîndu-mă, fierbînd în suc propriu și nemărturisindu-mi nimănui „zbuciumul personal”, eu trebuia să creez cu ei, și prin ei, o poveste vie, cu oameni vii, cu existențe înconfundabile, caractere care să se ciocnească între ele și din toate să iasă hazul și lumea să ridă! Cum? Prin ce mijloace? Cine să te ajute? Ajută-te singur — îmi șoptea vocea interioară. Și, în această stare a mea de speranțe și incertitudini, de căutări și nemulțumiri personale, o stare specială pe care numai cine n-a debutat n-o cunoaște, îmi amintesc că a poposit în vizită, în țara noastră, ca urmare a succesului uriaș înregistrat de filmul său, *Vagabondul*, însuși Raj Kapoor. Bineînțeles că a fost adus la Buftea, iar din moment ce se afla acolo, bineînțeles că lucrul cel mai interesant de arătat era o filmare în platou. Așa că Raj Kapoor a fost adus la mine în platou. Acuma,

nu știu ce figură aveam eu pe vremea aceea, nu știu ce impresie și-ar fi făcut despre „moaca” mea Raj Kapoor, în orice caz el a văzut o scenă din **Doi vecini**, dar n-a văzut regizorul. Pentru că s-a socotit că e mai de efect să i se prezinte lui Raj Kapoor drept regizor al filmului maestrul Circa, șeful electrician „un bătrîn masiv, impozant, cu părul grizonat, ce mai, figură de artist, de creator. Dar, pentru că eu mă tot înviteam de colo colo prin platou ca un titirez, Raj Kapoor a întrebat cine este figura asta neastîmpărată. I s-a răspuns (mi-a tradus interpreta): „Aa, e un băiat bun la toate pe platou. Învață, învață...” Și chiar așa a fost. Am învățat!

Cînd visurile devin realitate...

Mai tîrziu, în 1961, a venit în vizită la Buftea chiar Tudor Arghezi iar eu am avut cîntecul să fiu unul din ghizii lui. Și trebuie să spun că marele maestru al „Cuvintelor potrivite” avea o stare de emoție tinerească în fața citadelei filmului românesc. Deși, teoretic, el nu era un admirator al artei cinematografice pe care o găsea prea tributară celorlalte arte, intrînd pe porțile studioului mi-a mărturisit că a avut aceeași emoție pe care o încercase, cu ani în urmă, cînd, aflîndu-se la mare și vrînd să vadă **Hamlet** de si cu Laurence Olivier, n-a mai găsit bilete și a fost nevoit să urmărească filmul printr-o crăpătură din gardul grădinii unde ruia. Iar după trei ore de chin a spus: „Ei, da, asta-i artă!”

De ce spun toate astea? Pentru că ideea de film și de film românesc a fost totdeauna susținută de marii noștri scriitori. Sigur că nu-mi ascund nici mîndria că prin **Doi vecini**, debutul meu trăit cu atîtea emoții și spaime, a pătruns și a rămas în film figura lui Tudor Arghezi. Așa cum mai tîrziu a „debutat” cinematografic alt mare scriitor al nostru, D.R. Po-



Să debutezi cu Arghezi, ce șansă!
Să ai o „poză” împreună cu el, ce onoare!

pescu. Este foarte bine ca marii scriitori să iubească filmul pentru că, re-luînd ideea de: „cinematograful, acest necunoscut”, cinematograful poate deveni cunoscut și prin el, prin marii noștri scriitori.

Dar, ca să mă întorc la Buftea, nu pot să nu povestesc și o mică întîmplare fericită. Se știe că, declarat sau nedeclarat, zîcnirea spre artă — a filmului în cazul nostru — își are rădăcinile în copilărie. În copilăria mea, pe malul Dunării, la Turnu Severin, am văzut multe filme cu Vittorio de Sica. Era idolul meu ca actor de comedie. După aceea idolul a devenit regizor celebru prin cîteva filme —

Hoții de biciclete a și pătruns în topul celor mai bune 12 filme din lume. Pentru mine, De Sica era o legendă. Iar întîmplarea a făcut ca odată, într-o toamnă dintr-un an, la filmările mele cu **Astă-seară dansăm în familie**, să apară chiar idolul meu din copilărie, creatorul de stil și inițiatorul de curent cinematografic, legendarul De Sica. Ne-am strîns miinile și ne-am fotografiat împreună.

Cîteodată, visurile devin realitate...

Geo SAIZESCU

Raj Kapoor care a văzut o filmare la **Doi vecini**, dar n-a văzut regizorul...

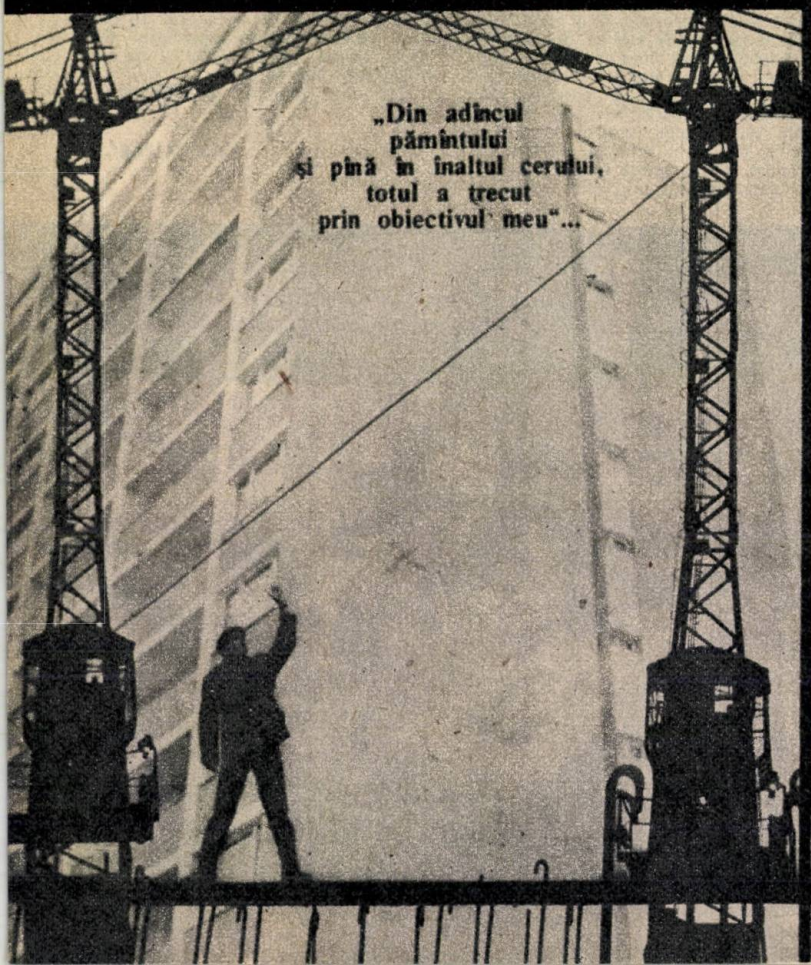
Făță-n față cu Vittorio De Sica, idolul copilăriei mele





Constantin Dembinski:
între aceste două imagini,
o viață dăruită filmului

„Universitatea vieții“



„Din adâncul
pământului
și pînă în înaltul cerului,
totul a trecut
prin obiectivul meu...”

documentar de

Pe timpul cînd studioul „Al. Sahia” era un copil de cinci ani, după cum reieșea din actul lui de naștere, dar și din filmulețul făcut de sahiști cu acea ocazie, și intitulat „Noi, la cinci ani”, și în care puteai să-l vezi, ditamai regizorii și operatori, jucîndu-se de-a bușilea, ca la cinci ani, de!; pe timpul cînd pe locul numit „sub scară” se în- cingeau ședințe pătimașe cu luări de vorbe din gură între Mirel Ilieșiu și Ion Moscu, Gabi și Dona Barta, Paula și Doru Segal, Paul și Florica Holban, asistați în tăcere de Slavomir Popo- vici, tăcerile lui albastre, albastre; pe timpul cînd puneam și eu piciorul în „casa cu bumbi” cum i s-a spus stu- dioului din pricina fațadei decorată cu romburi „închise”, într-adevăr, în bumbi lucioși și colorați de ceramică, privirile mi s-au oprit, într-o bună zi, asupra unui bărbat înalt, frumos, ele- gant, distins și distant. Stătea în poarta studioului și părea că filmează cu privirile lui albastre, scormoni- toare, tot ce trecea pe acolo. Cine e? Cin’ să fie? Nea Firache! Constantin Dembinski! O figură! E operator. A fil- mat și pe front. Cred că mai întîi a fost el, și după aia a fost „Sahia”. Nu am fost prezentați, ca în societate, dar după ce l-am trecut de vreo trei ori „prin obiectiv” a început să mă sa- lute politicos, tot distins, și tot dis- tant. Peste alt timp, mult, mult, revista noastră a apelat la memoria de repor- ter cinematografic pe front a lui Con- stantin Dembinski, pentru o aniver- sare de 23 August. Iar el ne-a scris un material foarte frumos intitulat: „Am filmat printre lacrimi și flori”. Acum, dacă tot e să trecem în revistă 40 de ani de cinematografe în care studioul „Sahia” are și el „partea lui de vină”, omul care mi-a venit în minte automat, probabil în virtutea acelei recomandări în chip de stilp al studioului, a fost Constantin Dembin- ski. Nea Firache. Am luat, așadar, drumul spre intrarea Polonă (cînd viața are haz, are!, pentru că Dembin- ski e de origine poloneză), unde, la numărul 5 l-am găsit stînd în poartă ca pe vremuri în poarta „Sahiei”. Dar cu ochii pe sus. Sus, într-un cireș imens, cineva culegea cireșe, firește. De data asta s-au făcut prezentările. În cireș se afla Dembinski jr. Domi- nic, regizor de teatru, cu proaspăta lui faimă bine așezată, despre care ta- tăl spune: „E talentat, dar e cam obraznic”. Obraznic, dar politicos, îmi oferă o mîină de cireșe proaspăt cu- lese. Pătrundem în casă, casă cu cotloane, scară interioară și mobile vechi, deranjăm, bineînțeles, soția care trebăluiește într-o încăpere, apoi ne refugiem în birou. Biroul dă într-o curte, căreia puțin îi lipsește să fie o „livadă cu vișini” și acolo latră în draci un cîine. „Așa face el” — mă asigură nea Firache. Mă asigur și eu: închid geamul și dau ochii roată prin încăpere să văd ce e de văzut. Afișe de film, afișe de teatru, o fotografie color — Constantin Dembinski cu basc — încă o fotografie, nu-mi dau seama cine este în ea, diplome, deco-

rații. Înțeleg că Dembinski — tatăl și fiul — își împart spațiul numit birou sau că tatăl și-a decorat biroul și cu trofeele fiului. „Prostii sub clar de lună” pus la Arad, „Capul de Rățoi”, o fotografie, vreau să știu cine e în fotografie: „Dominic, cu directorul teatrului „Fantasio” din Constanța și aici e diploma lui la Festivalul teatrelor pentru copii și tineret. A luat și Marele premiu la Arezzo cu o piesă scrisă și pusă în scenă de el. Îl cheamă și la Teatrul Național și la Nottara, la Mic a pus în scenă „De ce-am murit”, l-ai văzut? Să-l vezi E bun. Toată lumea mă felicită, dar eu găsesc că e cam impertinent pentru vârsta lui. Și decorațiile? „Decorațiile

este acum sala de spectacole a Sindicatelor, într-un subsol nenorocit, fără aerisire, niște smecheri își instalaseră un laborator. Titrau filme, făceau generice și mai filmau și ceva cartioane de reclame. Asta era „laboratorul”. Ce-am făcut, ce n-am făcut, m-am dat bine pe lângă șeful laboratorului pînă cînd m-a angajat. 15 zile de probă.”

— Cîți ani aveai?

— Păi, asta se întîmpla prin '33—'34, ca eveniment mi-aduc aminte că era războiul din Abisinia, că strigau puștii cu ziare pe stradă.

„În cinematografie trebuie să pui suflet. Voință. Dragoste. Viața ta cu totul, trebuie s-o pui”

sînt ale mele” Aniversarea a 30 de ani de Republică, Aniversarea armatei, Cîntarea României, Medalia Muncii, Bărbăție și Credință, Veteran al războiului antifascist, 25 de ani de „Sa-hia”, Și alîșu de la” A fost odată un Hollywood, cine l-a pus acolo, el sau Dominic?” „Eu... În amintirea unor mari actori pe care l-am iubit și-l iubesc și azi. Pentru că eu din dragoste pentru film am ajuns operator. De copil am iubit filmul...”

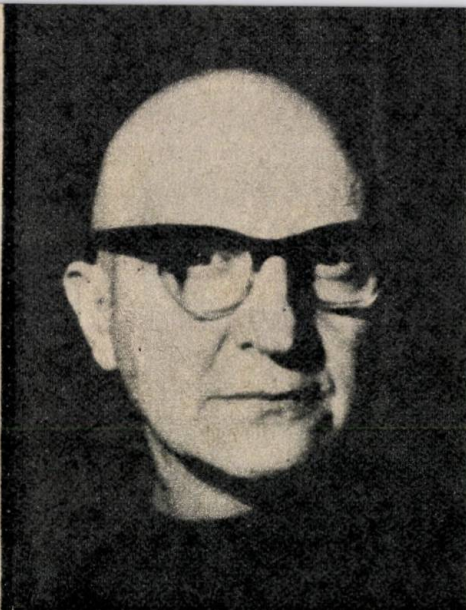
— Cit de copil?

— Vreo 8 ani aveam, cred. Eram la Iași și țin minte că eram în stare să fac orice numai să intru în un film să-i văd pe Malec, pe Zigotto, Chaplin, Max Linder, Tom Mix... Pe urmă ne-am mutat la București... Am stat prin niște mahalale — eram săraci — prin Banu Manta, Cuțarida, Grand și împreună cu alți puști intram la „Volta Buzzești” sau la „Marna”, la „Triumf” să vedem filme. Pe toți ne înnebunise cinematograful, dar pe mine mai tare decît pe oricine. Se vede că de aceea soarta m-a ajutat și, într-o zi, a făcut să-mi treacă prin fața casei un prieten mai mare, unul Mircea Vlădescu. Taică-său era croitor la Teatrul Național, el era electrician. Și-l întreb: „Unde te duci tu Mircea, așa devreme?” „Mă duc la serviciu” — zice. „Păi, unde faci tu serviciu?” „La un laborator de filme!” Atît mi-a trebuit! „Laborator de filme? Unde? Ia-mă și pe mine!” „Cum să te iau, mă? Că abia am intrat eu? N-ai nici pregătire, ești și mic!” „Ia-mă, te rog, măcar așa...” „Să văd...” „Te iau, da! Să știu că nu pot să-ți garantez că o să te angajeze!”... M-am dus. Într-adevăr, pe Lipșcani, la cinema „Roxy”, unde

Deci, aveam 17—18 ani... Norocul meu cel mare a fost, însă, că acolo, în laborator, exista un tînar de vreo 28 de ani, Titu Stan îl chema, care a avut mai tîrziu laborator pe strada Scaune. Nu știu de unde învățase el, dar știa meserie mai bine decît oricine la vremea aceea. Developa, făcea băile, făcea ștanțe pentru film, știa să citească un negativ, să tragă copii și avea și o rabla de aparat de lemn cu care filma. Asta-i omul meu mi-am zis, de el trebuie să mă lîpesc! Și nea Stănică în sus, nea Stănică în jos, el a început să mă simpatizeze — că a înțeles ce urmăream. Și am început să fac niște lucruri cu el — cum ar fi pregătirea chimicalelor, dezvoltatul, cititul unui negativ care nu numai pentru mine, dar pentru mulți, la ora aceea, era ceva de domeniul fantastului. Și el tot îmi spunea: „Măi, Titi-că, las' că-mi fac eu laboratorul meu și o să lucrezi la mine”. Într-adevăr, peste un timp, din fiare vechi, umblind prin tot felul de magazine de vechituri, a găsit ce-i trebuia și și-a făcut, că era foarte priceput, laboratorul din strada Scaune. Și a făcut și două cuve pentru dezvoltat în care intrau 45 metri de peliculă. Și m-a luat la el. S-a ținut de cuvînt! Iar eu cîntam „Ra-mo-naa, ta-ra-ra-ra...” și dădeam la manivelă și dezvoltam și eram fericit...

— De ce cîntați „Ramona”?

— Era la modă! Și pe urmă, în apropiere se afla un atelier de croitorie cu niște fete foarte drăguțe care treceau chiar pe lângă laborator. Nu trebuia să fac impresie?... De la nea



Colegul de generație, Ion Bostan și Delta „lui”, văzută pe multe ecrane ale lumii



Victor Rebengiuc, filmat de Ovidiu Gologan
care și-a început cariera tot ca documentarist

Stănică, de care îmi aduc aminte cu foarte multă recunoștință, am învățat foarte mult despre film. Pe urmă, că așa e omul, m-am gândit că nea Stănică e prea mic, prea prăpădit, laboratorul nostru nu era chiar un laborator, marile case de filme Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Warner Bros nu aveau curaj să-i încredințeze filmele. Că o copie costa sute de mii de lei. Și le lucrau la Mogoșoaia la „Ciro-film”, unde era director Posmantir, cu fratele lui mai mic. Acela era un laborator modern, făcut de un american, avea o mașină de dezvoltat „Multiplex” în care băgai filmul pe o parte și ieșea pe cealaltă dezvoltat și uscat. Ceva mai modern nu exista în tot Balcanii-ul, că și bulgarii își dezvoltau filmele la noi. Și ce mi-am zis? Acolo aș avea ceva de învățat! Așa că l-am părăsit pe Nea Stănică și m-am angajat la „Ciro-film”. Un an și ceva am stat acolo, că pe urmă am plecat la armată. Dar la „Ciro-film” lucra și Anton Belici, monteurul, l-ai cunoscut nu? Era un om extraordinar, nea Belici, și l-am rugat: uite, cînd mă întorc de la armată, ajută-mă să mă angajez și eu la O.N.C. (n.r. Oficiul Național Cinematografic), iar el zicea: „Măi, Titică, măi Costică, ce să te angajezi tu la O.N.C. că acolo e greu, sînt numai străini, trebuie să le cunoști limba și tu... de unde? Ei au pretenția să fii cel puțin în anul II la Politehnică și tu...” Zic: „Las’ c-ai să vezi că mă descurc! Știu foarte multe. Numai să mă angajeze. De probă!”

— Dumneavoastră, iar cu probă...

Iar, că pe timpul acela așa era. Școliți nu prea erau, așa că trebuia să probezi ce știi, dar mai ales că știi. Deci, după ce m-am întors de la armată (începuse nebulia, Hitler ocupase Austria, Cehoslovacia), nu m-am lăsat. Am făcut o cerere și m-am dus la O.N.C. unde era director Paul Călinescu. Și m-a angajat. Pentru o probă. Dar, într-adevăr, Belici avusese dreptate. Era greu. Acolo se vorbea franțuzește, nemțește, eu, ce



Ucenicind pe lângă Perrin
la *O noapte furtunoasă* (cu Radu Beligan)

franceză știam, era nimica toată. Mi-am cumpărat cărți și am început să învăț. Era acolo un operator bătrîn, francez, Morin, nu prea voia să-ți arate nimic, dar eu l-am furat meseria cît am putut și asta era ceva nou, pentru că operator nu fusesem pînă atunci. Fusesem laborant cinematografic, cum se spunea... Pe urmă, s-a făcut *O noapte furtunoasă* și Jean Georgescu și-a adus un operator francez, Gerard Perrin, un tip pretențios, nervos, dar care știa meserie, jos palăria! Numai că nici el nu prea voia să arate. Te punea să cari aparatul, să-l încarci, să-l descarci și atît. Pen-

tru mine însă era prea puțin. Așa că mă suiam pe pasarele, făceam fotografii, făceam scheme, mai aveam și cunoștințele de laborator care-mi foloseau acum, pentru că Perrin își făcea la fiecare cadru „un bout d'essai” iar eu dădeam fuga, îl dezvoltam în condiții de laborator și i-l aduceam. Perrin îl punea pe un calc fixat pe un cadru, ca la tăbițele de școală, lua un obiectiv de 75, îl întorcea și, uite-așa, îl plimba peste negativ. Eu muream de curiozitate să știu de ce face el figura asta. Am încercat și eu și mi-am dat seama că el „citea” negativul ca sub o lupă. Deci putea să controleze fiecare nuanță de lumină. Și Perrin mi-a fost de folos. Așa că, încet-încet, din asistent trei, adică cel care cară aparatele, am ajuns asistent unu. Dar omul care m-a cizelat pe mine și m-a învățat nu doar meserie, dar și cum să mă port în viață a fost Ștefan Dominikovski. În cinstea lui mi-am botezat băiatul Dominic. Dominikovski era polonez refugiat din Polonia cotropită de naziști și lucra la O.N.C. ca reporter cinematografic. Și pe la **Noaptea**

furtunoasă a lucrat. Făcuse o școală de cinematografie prin străinătăți, știa foarte multe, și mereu îmi spunea. „Fratele, să înveți să vezi cinematografic”. Eu mă uitam lung la el. Cum să văd cinematografic? Păi, văd și eu cum vede toată lumea... „Nu, fratele, cinematografic să vezi, pentru că tu ești operator.” Și, este adevărat că, după doi ani de uitat prin vizorul aparatului am învățat ce înseamnă „să vezi cinematografic”. Pentru că imaginea se pipăie cu ochiul, colțișor cu colțișor...

— După „O noapte furtunoasă” ai plecat pe front, nu?

— Da. Ovidiu Gologan și Ion Cosma s-au întors și am plecat eu. Faptul că aveam un aparat în mină mi se părea extraordinar. Și am filmat. Dar despre asta am vorbit și am scris de-atâtea ori... Pe urmă m-am întors la O.N.C. în țară era prăpăd, secetă, foamete, jale, case dărimate. Am continuat să filmez. Toată țara am umblat, în niște condiții inimaginabile. Veneam de la Arad sau de la Cluj, făceam 48 de ore, loc nu găseai, că era un singur tren care circula o dată la câteva zile, călătoream într-un picior, în WC... Așa era pe atunci. Pe urmă, prin '49, am fost chemat la o sedință. Se puneau problema să se înființeze un studio de dublaj. Asta era „Sahia”. Clădire exista, era începută prin '48 de un cetățean care voia să facă acolo un muzeu. Dar acum era părăsită. Când s-a hotărât să se înființeze studioul, s-a reluat și construcția clădirii. Pe urmă s-a făcut Buftea, și din nou am fost chemat și întrebat dacă nu vreau să lucrez acolo, că am experiență, am lucrat și la film artistic — pe timpul acela eram foarte puțini oameni cu experiență. Într-adevăr. Am mulțumit, dar am refuzat. Iubeam prea mult documentarul. Îl aveam în sine. Doream să rămân la documentar, pentru că mi se părea — ca și acum — că aici e viața adevărată. Dar ușor tot nu a fost. Eram după război, lipsuri multe, nu aveam peliculă, aparatele erau vechi, acumulatorii nu existau. Am avut noroc că, în 1953, a fost Festivalul tineretului. Am primit atunci aparate noi, grupuri electrogene, ce mai ne-am înzeștrăat ca la carte. Tot în '50 s-a înființat și I.A.T.C.-ul și iar am fost chemat la o sedință. Ni s-a spus despre ce e vorba „se înființează un Institut de artă teatrală și cinematografică”. La noi? La noi! Păi cu cine? Păi, uite, cu cutare, cu cutare...

— Și cine erau acei cutare-cutare? Țineți minte?

— Cum să nu! Decan era Costache Antoniu. Apoi erau Maria Filotti, Marcel Anghelescu, Marioara Voiculescu, la operatori: Gologan și Cosma. Eu am fost numit la început asistent, apoi lector. Eram destul de speriat. Mă gindeam cum să predau eu, care nu am studii, la Institut? Dar mi s-a spus că munca mea și calitatea acestei munci le dă încredere să mă numească. Și că este nevoie de experiența mea. Mi-a prins bine și Institutul, pentru că am fost obligat să citesc, să mă pregătesc, ca să le pot vorbi copiilor. Manuale nu existau, lecțiile trebuiau să le facem noi. M-am descurcat și eu cum am putut. Pentru unii am fost bun, pentru alții poate că nu. Unii m-au iubit, alții m-au hulit, dar nici eu n-am ținut să fiu iubit de toată lumea, pe gratis. Cine a vrut să învețe și m-a înțeles, m-a iubit. Cine nu, nu. Eu am fost cinstit cu ei de la început și le-am spus: „Măi, băieți, să știți că eu nu am școală superioară de cinematografie, ce știu am învățat și eu de la alții, dar tot ce știu, toată experiența mea — care nu e mică — v-o dau din toată inima. Dar trebuie să puneți și voi

„Așa-i
la documentar:
ai greșit, ai plătit
Dacă omori
un subiect,
nu-l mai poți
«învia»
niciodată la fel”

umărul și să arătați bunăvoință... Iar când am împlinit 65 de ani studenții mei mi-au făcut diploma asta...

(...o diplomă scrisă frumos de mină, cu un șir lung de semnături, în care se spune că: „absolvenții I.A.T.C. operatorie de film care, cu un sfert de veac în urmă porneau pe calea afir-

mării, au păstrat, pentru dascălul lor, Constantin Dembinski (cu litere roșii) cele mai calde și alese sentimente de stimă și doresc să-l ureze, cu ocazia împlinirii a 65 de ani, multă sănătate și fericire. Să ne trăiești, mulți ani, nea Firache!”)

— Nea Firache îmi spuneau toți... Mi-au dat și o masă la Bordei atunci, mi-au făcut cadou o vază chinezească foarte frumoasă și m-au filmat. Am fost foarte emoționat...

— De unde vi se trage: Nea Firache?

— Îți spun, că e o poveste foarte scurtă, dar mai întâi hai să-ți arat vaza... Nu-i frumoasă, ce spui? Uite de unde mi se trage nea Firache. La O.N.C. exista un inginer, un om foarte draguț și cu mult haz, pe cât de simpatic, pe atât de priceput. Ne înțelegeam bine noi doi și când voiam să ne distrăm ne făceam că vorbim țigănește. Eu îi spunem lui „Firu” și el mie „Firache” — că eram mai mic. De

Tantzi Cocca care „nu pot să-ți spun
cât de frumoasă era!” (aici în *Serata*
Malvinei Urșianu,
alături de Mihaela Juvara)





Marcel Anghelescu, cel de atâtea ori filmat
de Nea Firache, (aici în
Pe răspunderea mea de Paul Călinescu)

atunci așa am rămas, el Firu, și eu Firache.

— Nea Firache, de de n-ați vrut să faceți film artistic? De ce ați iubit documentarul?

— De ce am iubit documentarul... Mi s-a părut mie că este mai real, mai viu, mai adevărat decât filmul „artistic”. Eu în ceea ce filmam, nu organizam nimic, niciodată, și nu regizam ci **pindeam**, ca la vânătoare. Căutam să surprind din viața oamenilor momentele cele mai valabile din punct de vedere al adevărului. De multe ori filmam cu aparatul ascuns o serie de

lucruri care numai așa, **furate**, erau interesante. Îmi plăcea documentarul și pentru că îmi dădea o mare libertate de mișcare. Puteam să filmez cum vroiam și cum înțelegeam un cadru, puteam construi un subiect după capul meu și asta, la vizionare, îmi dădea o mare satisfacție. Mai ales când cei din jur, colegi sau din conducere, spuneau: „A, asta-i marca Dembinski”!, sigur că-mi creștea inima de bucurie. Întotdeauna am avut convingerea, și mi-am păstrat-o, că toți realizatorii de film artistic ar fi bine să treacă pe la filmul documentar. Pentru că aici poți să vezi și să cunoști nu numai meserie, dar și oameni. Pentru că tot avîndu-i în obiectiv, începi să-i observi și să-i cunoști.

Și însuși Paul Călinescu, omul care l-a angajat...
de probă...



Îmi aduc aminte că mi se spunea, pe la început: „măi, Dembinski îmi place ce faci, să știi că ai talent”. Eu nu știu cum e cu talentul ăsta, dar la noi, la documentariști, talentul este spiritul de observație. Să știi să vezi și să re- dai ceea ce vezi, asta e talent. Și astăzi tot pentru documentar sînt și dorința mea a fost ca atunci cînd ies la pensie să-mi continui meseria de unul singur. Am vrut să plec în Gala-pagos, aveam aparatele pregătite, tot... Dar m-am îmbolnăvit și planul meu a căzut în baltă. Știi că eu am fă-cut film și ca regizor: **Un meșter iscu-sit**, despre viermele de mătase, care a fost premiat, premiul internațional, trebuie să fie și diploma pe aici, pe undeva. A, uite-o aici! Dar pentru mine, la anii pe care-i am și la mîntea de astăzi, studioul „Sahia” este locul la care mă gîndesc cu dragoste și re-cunoștință și nu știu cui să mulțumesc că am avut fericirea să lucrez acolo. Pentru că eu la „Sahia” mi-am făcut nu școala, ci universitatea vieții. De toate se filmau la „Sahia” și luam contact cu tot ce înseamnă oameni și munca lor. N-a existat loc în țara asta în care să nu fi umblat cu aparatul în mînă. Din fundul pămîntului și pînă în înaltul cerului, totul a trecut prin obiectivul meu. Mi-ar fi mai ușor să spun ce nu am filmat, decât ce am fil-mat: mineri, doctori, savanți, actori, scriitori, oameni de șantier, oameni de laborator, experiențe, case, șan-tiere, Casa Scînteii, unde lucrezi dumneata, am filmat-o de la prima carămidă...

— Și Buftea?

— Da' cum să nu. Și Buftea, pe cînd se construia și pe urmă am fil-mat pe primul platou Corul și Ansam-blul de dansuri chinez — vreo 500 de oameni, plus ansamblul Armatei al nostru. Tin mîntă că încă nici nu aveau lumină și am adus de la „Sa-hia” trei grupuri electrogene. A fost și o discuție, de ce iau trei grupuri? Păi de ce iau? Stați să vă explic! Uita-ți-vă, de la primul plan și pînă în fun-dul cadrului am cițiva zeci de metri buni și eu trebuie să fac clar de aici și pînă acolo. Și pentru asta trebuie să am diafragmă. Și ca să am dia-fragmă, îmi trebuie lumină. De asta am nevoie de trei grupuri! Că mai erau și unii care aveau nevoie de multe explicații, ca să priceapă un lu-cru simplu... Dar dacă e să vorbesc despre studioul „Sahia”, n-o pot face fără să pomenesc de directorul lui și al nostru, Aristide Moldovan, pe care îl păstrez în inima mea cu toată stima, cu tot respectul și dragostea. Am avut ani frumoși în acest studiu, foarte frumoși și-i rămîn recunoscător. Anul trecut, cînd am împlinit 70 de ani, m-au chemat, m-au felicitat, mi-au dat și o mică decorație — este aici, ți-am arătat-o — și aș fi vrut să spun și eu vreo două vorbe, dar eram atît de emoționat că n-am fost în stare. Și îmi pare rău, pentru că am vrut să vorbesc mai cu seamă tinerilor, să le povestesc cîteva din necazurile mari pe care le aveam noi atunci, la început, că mulți dintre ei nu le cunosc, și pentru că nu le cunosc, spun: „E, pe timpul vostru era ușor să faci film!” Și

nu e adevărat. Au fost probleme și atunci, sînt și acum și vor fi și de-acum înainte, pentru ca asta este cinematografia, oriunde pe glob: o nebunie. Dar o nebunie frumoasă, pe care nu poți să nu o iubești, dacă ai apucat să intri în ea. În cinematografie trebuie să pui suflet. Voință. Dragoste. Viața ta cu totul, trebuie s-o pui. Eu mi-am iubit foarte mult meseria și am făcut-o cu pasiune și devotament. Și nu regret nici o clipă că nu m-am dus la film jucat. Nu cred că era locul meu acolo. Sigur, îmi pare rău că m-am îmbolnăvit, probabil am exagerat și eu, dar n-aveam încotro, din moment ce mi-am dat seama că meseria noastră este dură, este, într-un fel, ca meseria piloților. Le spunem și băieților, la Institut. La noi, o mică neatenție atrage o mare greșală și greșala aia strică totul. E adevărat, nu mori, nu omori oameni, dar omori un subiect de film pe care nu-l mai poți „învia” niciodată la fel. Așa-i la documentar. Ai greșit, ai plătit. E-o meserie care cere foarte multă seriozitate, foarte multe cunoștințe și o viață întreagă nu e de ajuns s-o înveți ca lumea. Noi, cei de la început, e adevărat că nu eram școliiți, dar am învățat din mers. Gologan a făcut mai întâi film documentar, pe urmă a ajuns la film artistic și a fost un mare operator. Ion Bostan, documentarist vechi și el, care ne-a făcut și o bună reclamă în străinătate cu filmele lui despre Delta; pe urmă au venit din ziaristică și din alte domenii ale vieții un Ion Moscu, Titus Mesaros, Mirel Iliesiu, care a luat Palme d'Or la Cannes cu **Cincelele Renașterii** și abia pe urmă au venit cei de la I.A.T.C.: Gabi și Dona Barta, Paula și Doru Segal, Paul și Florica Holban — mi-a fost asistentă, ea a început ca operator — și mulți, foarte mulți alții. Cu ei s-a clădit studioul și așa, încet-încet, am început să facem filme de știință popularizată, și documentare de artă, și tot felul de filme. Pornind de la un studioul de dublaj și de jurnale de actualități. Cam așa este povestea noastră... Am văzut acum și citeva filme ale tinerilor de azi și unele sînt foarte interesante. Sigur că ei gîndesc altfel, văd altfel filmul decît noi, dar se simte că iubesc documentarul și asta-mi place. Pentru că ei vor duce mai departe studioul. Și e bine așa, pentru că studioul nostru a avut o mare importanță în viața culturală a țării. Aici există, și se păstrează în imagini, toată istoria țării noastre de 40 de ani încoace. E ca o memorie. Numai eu cite am filmat. Subiecte de jurnal, documentare sau pentru letopisete. Mi-aduc aminte că am fost trimis să filmez începutul lucrărilor la o hidrocentrală pe Olt, lângă Rîmnici Vilcea. M-am dus acolo și, la marginea orașului, nu era decît o baltă înghețată că era iarnă — o baltă pe care un pusti se dădea cu patinele. Am filmat imaginea aceea și pe urmă am revenit la patru, cinci luni o dată și am filmat toate etapele construcției. Am filmat Salva Vișeu și Bumbesti-Livezeni, Bicaz-ul, fabrici, uzine, oameni, pe Sadoveanu, Bogza, Victor Eftimiu, Mihai Popescu, Lucia Sturdza Bulandra, Tanti Cocea, — cît de frumoasă putea să fie! — toți actorii de la Național, că am făcut un film despre centenarul teatrului. Am filmat eu, dar au filmat și alții, și azi filmează tinerii.

— Dacă ar fi să dai un sfat tinerilor, dar unul singur, care ar fi acela?

— Să cunoască viața. Oamenii. Să fie atenți la ce se întîmplă în jurul lor. Restul vine de la sine...

— Nea Firache, trebuie să ne despărțim. Cum vreți să încheiem interviul?

— Să încheiem așa: să le urăm tinerilor care se hotărăsc pentru meseria asta și au dragoste pentru ea, să se pregătească cu toată seriozitatea și să știe, de la bun început, că trebuie să-i dăruiască tot ce au ei mai bun. Fără economie. Fără economie, asta e! Dacă vor să fie „cinematografiști”, cum se spunea pe timpul meu...

— Vă mulțumesc. Și cu toate că nu v-am fost studentă, dacă-mi dați voie, sub urarea: „Să ne trăiești mulți ani, nea Firache”, iscălesc și eu.



Atunci a zîmbit frumos și a spus:

— Mulțumesc. Dar sînt foarte, foarte bolnav...

Era!

Eva SÎRBU

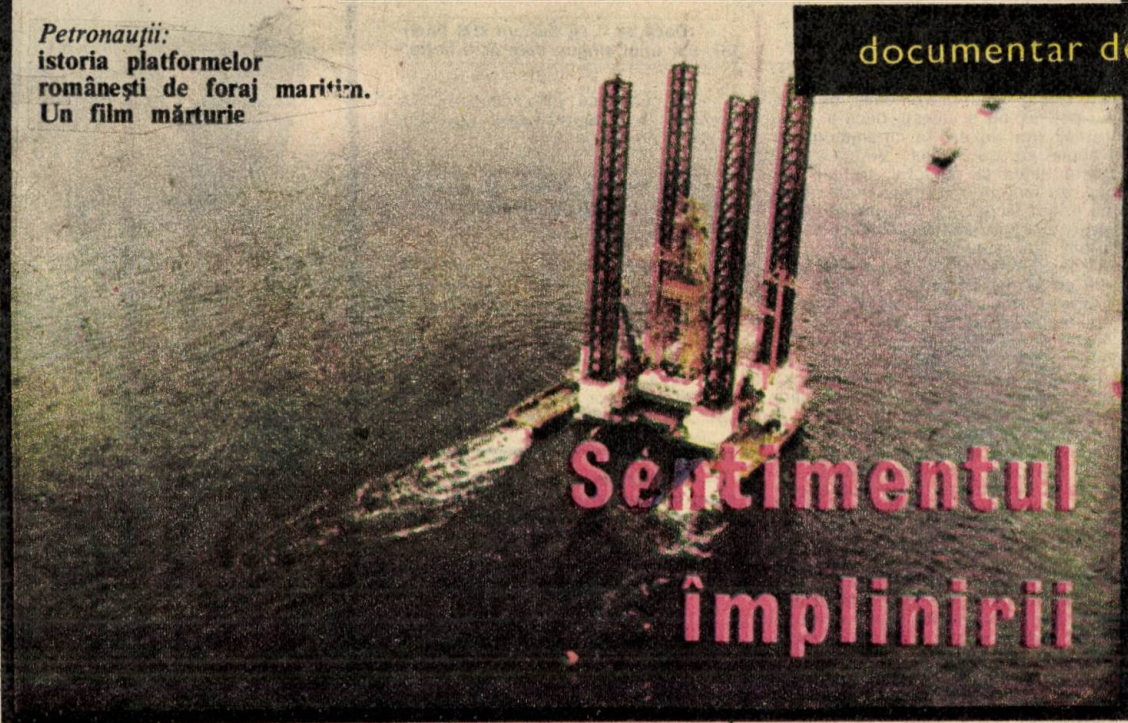


Carmen Stănescu, Silvia Popovici și George Motoi,
trei actori ai Naționalului, filmați
și de el pe timpul cînd teatrul își sărbătorea centenarul



Petronauții:
istoria platformelor
românești de foraj maritim.
Un film mărturie

documentar de



Sentimentul împlinirii

O operă împlinită rotund... O viață dăruită generos, rotund, unei chemări, unei vocații.

„...Si-apoi o să vedem un film despre omenie” a continuat cu voce puțin emoționată să-și prezinte regizorul Jean Petrovici filmele pe care și le selecționase pentru această zi a rememorărilor.

Sînt multe, rodul unei munci de-o viață, viață ce-aduce cu cea a lui Borțea, cel care „joacă păpuși” prin bilciuri ajutînd lumea să se bucure și să se întristeze cu **Vasilache și Mărioara**, viață de schimnic care a văzut și știe atît de multe și care, cu generozitate, a ales din fiecare lucru cunoscut cite ceva adunîndu-l într-un cerc de cîteva minute și dăruindu-l nouă.

Toate filmele dumneavoastră sînt pline de omenie, Jean Petrovici — ai vrea să-i spui... Vasilache și Marioara și păpușarii lor, rămași cîte degete la o mîna, colindă, pe drumul rotund al roții carului, bilciurile, rotitoare și ele după roțile lor mai mult sau mai puțin modernizate, dar oricum, rotunde, povestindu-se oamenilor, ajutîndu-i să se recunoască și, poate, să fie mai buni. „Să se primească”, precum spune urarea de sfîrșit și început de an rostită la rădăcina Pomului vieții, urare pomenind și de-o roată, cea tot a vieții și despre care știu

**Jean Petrovici desenează
cu fiecare film
un cerc.**

**Apoi îi dă drumul
să se rostogolească printre oameni,
imagini limpezi purtînd în ele
palmele-i muncite de o viață.**

**Iar în palme,
o inimă plină de omenie**

să povestească toți ai noștri — avem **Tradiții**, fie că sînt din Neamț, Suceava, sau de oriunde aiurea, de pe meleagurile românești.

După ce ne-am primenit de un an nou și recoltă îmbelsugată am fost destoinici să primim dăruit, din sufletul învățăceilor lui Ion Mărgescu din Vulturești acea lume fără capăt numită culoare. De la ei am învățat o dată-n plus că bucuria e rotundă și că familia e și ea ceva rotund, că minunea unui cerc poate exprima orice, totul — și păianjenul construiește rotund colțul său, și mișcarea povernei, dătătoare de

viață, se netezește rotund, curgînd o poveste. (**Visele copilăriei**).

Tot de la roată și de la mîini de om — o doime frumoasă, o doime folositoare — începe să se rotească curgător și cercul despre Constantin Lucaci, cel care, mototolind oțel inoxidabil, și el lichid cîndva, l-a făcut să împletească ape desenînd curburee pentru bucuria oamenilor opriți o clipă în loc să privească. Și clipa e rotundă.

Toată perfecțiunea este rotundă: culoarea întinsă de copilul din Vulturești, „carnea” oțelului lui Lucaci — cînd îl vezi zici

la document



Printre copiii
de la Vulturești.
Învățaceii
de pictură
care i-au
inspirat două filme:
Universul lor
și *Copiii*
din Vulturești

că-i brutar, dacă-l cunoști spui că sufletul lui miroase-a miez de piine caldă — sunetele picurate din firele întinse ale harpei lui Ion Ivan Roncea. Și **Virtuozitate** începe rotund — de la cupola Ateneului.

Întorcându-ne la acel film „despre omenie”, regăsim scoase în evidență cu acuitatea ochiului ce știe să transmită prin forța fantastică a imaginii aceleași simboluri primordiale ce unesc curgător și nelipsit întreaga făurire de documentarist a lui Jean Petrovici: cercul — roata fântinii — și apa, apa care a luat și a dat, și pe care au scos-o din pământ, împăcați cu ea, și-au pus-o la temelia casei lui Costică Petrea, cel lovit de ape, nouă meșteri, nouă oameni mari, pentru a putea ridica mai târziu **Acoperișul**.

Maria lui Costică hrănindu-și la sân cel de-al patrulea prunc, Maria aducând merindea celor nouă meșteri — jertfa și-o luaseră apele, ele singure — minile oamenilor așezînd cărămidă peste cărămidă, vocile copiilor noștri căutîndu-și culcuș de ascundere în viitorul lor cămin: „gata?” „nu e gata?” „gataaa!”... scrisorile primite de-acasă... imagini aproape de suflet, brodînd îngemănat cu comentariile Evei Sirbu, statornic om „de echipă”, povestesc simplu și-aduc lacrimi în gene.

Cu dăruire și răbdare, cu mîgala celui ce-și dorește lucrul să

i se nască rotund, riscîndu-și uneori existența și învingînd întotdeauna — **La echinocliul de toamnă** trebuia să fie, ca și celelalte filme ce povestesc, să rămînă pentru mai târziu, istoria platformelor românești de foraj marin, un film-mărturie comandă, dar forțele imprevizibile dezlătuite ale naturii, poate și soarta, încercîndu-și omul, au dat documentaristului șansa unică a consemnării faptului ire-

petabil: salvarea platformei prin eroismul oamenilor — Jean Petrovici a desenat cu fiecare film al său un cerc, dîndu-i drumul apoi să se rostogolească printre oameni, imagini limpezi înlăntuite în nesfîrșitul culorii purtînd cu ele palmele-i muncite de-o viață, și-ntr-însele — o inimă plină de omenie.

Sentimentul împlinirii unei opere ce se vede azi temeinic constituită îl aflăm desigur și prin parcurgerea împlinirilor sale stilistice de-acum inconfundabile.

O fluentă a imaginilor, calitate dominantă, pătrunsă de un bogat fond emotiv, ideatic... O știință a încărcării spațiului de trăirea unui acut sentiment al clipei... peisajele lui Jean Petrovici. Nici o imagine a sa nu e doar informativă. Imaginea sa comunică fotogramă după fotogramă simțire și gînd. Chipurile oamenilor sînt surprinse cu gingășie; nimic nu dă senzația de „forțat”. Sunetul vocilor filmelor sale are aura adevărului surprins cu detașare, niciodată cu imixtiune. Tentația îndrăzelii speculării valorilor sonore fruste e egalată doar de experimentalismul de bună calitate al expresivității imaginii prin trucaje, făcînd un atît de reîmprospătat sentiment de „cinema”. În fine, caracterul de poveste, de saga deschisă a acestor filme ce se înlăntuie parcă unele din altele vorbind despre viața trăită cu limbajul poetic al baladei, este poate calitatea stilistică pregnantă ce vorbește despre o creație pornită din dăruirea absolută către o vocație.

Vera FĂGĂDARU

Lucaci — un film cerc despre opera și ea rotundă a sculptorului Constantin Lucaci





Celebra poză
chaplinian-felliniană
sau Mirel Iliesiu
văzut de Aurel Mihalopol

Singura întâlnire..

De la „marea trecere” a lui Mirel Iliesiu s-au împlinit doi ani. Da, mișcarea faptelor, da, măcinarea clipeilor... doi ani, nu știu dacă e mult sau puțin, nu am calculat în cât timp se poate uita sau „pasa”, dar am înțeles, net am înțeles, nedînd șansa niciunei contradicții, că eternitatea peliculei nu poate trece dincolo, anume în eternitatea vieții. Mi-am zis, fără să-mi mai vîntur iluzii, că a rămas doar o operă, un martor unic, care să ne spună că Mirel Iliesiu a trăit frumos, demn, uneori agitîndu-se din te miri ce, prins de mișcarea lucrurilor, alteleori fiind calm, sedus de „starea lucrurilor”, războindu-se mereu cu pelicula — demon și minotaur deopotrivă — supunînd-o, că a pierdut și a cîștigat atît cît poate cîștiga un om într-o viață... atît cît poate pierde... Am în față poza lui Mihalopol, ce zic eu poză, mai degrabă un hohot de ris, o pipă și un chapeau, variantă chapliniană și felliniană deopotrivă, hohot parsiv, ascunzător de tristețe, mai am în față desenul animat **Planetă pentru o mîrgică albastră**, în care Iliesiu își predase chipul animației, i se puseseră aripi, dar el era și Țară... Deda! Mai am în față filmele... zeci de filme și o întâlnire pe care nu am făcut-o publică pînă acum. Și nici nu știu de ce o fac, pentru că nu sînt specia aceea de actinie care trăiește pe un biet pagurus, hamal marin, ce plimbă superba arătare — mai neaș, detest reputația bazată pe memorie afectivă, bună de supt, bună de stors — l-am

cunoscut... sau „am cunoscut-o”... adică am existat și eu alături de el și prin mine, vedeți, abia prin mine, vedeți, acum se mai poate afla cîte ceva... Însă tot eu mă întorc și zic — nimic nu trebuie ținut pentru noi, doar facem o artă (sau sperăm doar) guralivă, evocăm mari întâlniri, le evocăm din fotolii, comod, uitînd că am alergat după ele, am fugărit odată „clienții celebri”, am făcut antecameră, sperînd că în urma lor să poșoare și peste noi raza luciferică...

Întotdeauna m-au fascinat cei ce-și pun pe tarabă, cu inocență, absolut tot, doar nuditatea a fost sentimentul primordial, după care ne-am tot învîlit la propriu și la figurat, vestimentație și gînd, moda ambelor în funcțiune... dacă ne îmbrăcăm Montana, gîndim tot cam așa, sau privim Castelbajac, gulerul înălț ne reține, stăm tepeni, în corset, o ușoară înclinare a capului, atît, de unde tarabă, de unde inocență... și totuși la moara timpului se macină oameni nu păpuși mecanice!

Cînd am intrat în Sahia, privind mamejul, l-am văzut pe EL! Avea un mers nesupus, niciodată nu aveau siguranța că pornind spre tine va și ajunge, o piruetă și se îndrepta rapid într-o altă direcție, „arri-va Zampano”, el nu știa pavana, abia, gratioasă, zimbăreață, unde poți pune la cale multe, doar dansînd, mersul lui nu putea fi domolit decît folosind cuvîntul magic „motor!”. Ei, bine, atunci stătea. Repaosul lui Mirel Iliesiu poate fi numărat în metri de peliculă.

documentar de

Și văzîndu-l pe El, mi s-a atras atenția — „Uite-l, este numărul unui Cannes!”

După primul meu film am intrat în casa maestrului. Căpătasem, într-un fel, un bon de intrare. Mi-am făcut regia, tîrînd după mine flori și tot restul... nu, n-am să-i spun maestru, am să-i spun Mirel, să nu ne formalizăm, am intrat și m-am trezit într-un paradis narcisiac. Chipul lui peste tot. În tablouri, tapiserii, goblenuri, poze, sufletul lui impregnat în aerul încăperilor, în aranjamentele florale, în fotolii și perdele grele. Am intrat, păzît de ciinele Glonț (nume eșec, pentru că nimic nu-l scotea pe animalul acela din apatie) și după minutele „de convenție”, amintind de „scaunele Ionesciene”, pentru că Iliesiu avea umor, adică vroiam să spun replică-lamă, o secundă de neatenție și gata, a început pinda. Maestrul și elevul față în față. Șah de Capablanca! Iar elevul, nerăbdător, a luat, firesc, albele!

Mirel Iliesiu încerca să mă convingă de multe și întortocheate adevăruri ale creației. Cum trebuie nu numai făcut, dar și apărut un film. El, care, odată, pierduse pe nedrept, fiind acuzat de ezoterism pentru filmul **Manifest pentru setea pămîntului**, el, care venise din presă și colindase țara, cunoscînd mii de oameni, el care știa ce este hăituiala și suprema izbîndă, el mă înția, cu tot altruismul celui ce mizează pe urmași... nu un pariu demonstrativ, ci firesc, legal... dincolo de tot ce știam (sau presupuneam că știu) despre acest om, descopeream abia acum o „culme a răbdării”, numai că eu eram la capitolul mutărilor greșite, mă mușca tinerețea, nu, ajunge cu atîtea lecții, nu le suport decît pe piele proprie, fiecare aduce cu sine dorințele alor lui, nici nu ne dăm seama de asta, sînt ca niște schije, le porți cu tine fără să te doară, dar le porți... eu nu făceam acum filmul drumului greu spre izbîndă, trăgeam la crenguța mirosînd a plajă cannează și mă gîndeam doar la privilegiul pe care Ți-l dau zeii. Mirel a înțeles. Și a urmat o privire... atît, o singură privire, îngrijorare, dar poate și invidie în fața naivității. Acum, abia acum am înțeles jocul cu pipa, cu bascul, cu ochelarii, cu umbrela, acum am înțeles „poza” personajului, el trăgea de această naivitate, lucru efemer, tragic, pentru că durează cît o filifire de aripă, dar care te absolvă de rutină, Mirel Iliesiu iubea această naivitate cum soldatul iubește bastonul de maresal, aflat într-o rană posonită. Uitarea nu va putea pulveriza această privire, fiindcă vindicarea sentimentelor nu se face cu explozibili. Camerele acelea cu aer deloc monahal, înțesate de lucruri moarte, pentru că în spatele lor respirau alți artiști, mi-au dat, pe lîngă acea întâlnire (și singurală), nebănuitul detaliu — bufonada, regală uneori, era o mare minciună, în ceea ce-i privea pe Mirel Iliesiu. Destinderea lui Iliesiu, verva în replică, plătirea peste lucruri ascundeau, toate la un loc, o înfrîngare și iarăși nu mai dau șansa niciunei contradicții, fie ea și poetică.

la document

Ce v-am povestit acum, este, într-un fel, o ieșire la rampă, fără reflectoare, a lui Mirel Ilieșiu, deși el a dorit mereu fast și lumină, abia atunci nu mai vezi sala, când reflectorul este ațintit asupra ta. Sala devine un hău întunecat, nu te mai ascunzi în spațiile unor ochelari fumurii, te lași acoperit doar de o perdea de lumină.

Mirel Ilieșiu a venit din gazetărie, condeii a înținit transformatul, panoramicul, travlingul, iar primul film **Viscolul** a însemnat și primul premiu de răsunet (Karlov Vary) pentru film-reportaj. Reprividu-l, înțeleg, pe lângă naivitatea de limbaj, că filmarea era o alegere a stilului pe o hirtie, în care important era jocul scăpărilor al ideilor. Se lucra într-un ritm nebun, documentariștii erau vertovieni, harta se împărțea în fiecare săptămână, unul la șes, unul la munte, altul în Bărăgan, filmări, băieți, foamea de imagini era devastatoare, Florica Holban filma pe locomotive (începușe ca operator, prima femeie operator) Paula Segal făcea jurnale, unul pe săptămână, alergau cu ele „calde” la cinema, Alexandru Boianu analiza „cazul D”, Titus Mesaros urca documentarul treaptă cu treaptă, până la „patru mii de trepte”, adică aproape, foarte aproape de cer, doar Ion Bostan era mai liniștit, filmand Delta, el aștepta „Jacul lebedelor” și calculase că trebuiesc ani pentru asta. Ilieșiu filma reportaj și se credea că aceasta va fi direcția definitivă (**Cota 553, Un Jupiter al vremurilor noastre, Trei strigăte pe Bistrița**). Nici ciclu dedicat „geografiei sentimentale” nu anunța în cazul documentaristului o schimbare (**Razelm, Plicarea păsărilor, Olul traversează Carpații, Drumurile României**). În reportaj, ziaristul Ilieșiu se desfășura admirabil, intuitiv, avea toate cheile. **Tăbăcarii** (premiul pentru reportaj — Mamaia), **Doăzeci de minute în lumea păpușilor** (certificat de merit la Vancouver), **Tensiune înaltă la Bechet** (Txistul de aur — Bilbao), **Furnalul nr. 1** (Cupa de onoare la Phon—Phen) și nu am-adăugat și anii când au fost luate aceste premii, pentru că filmele nu țin de un an sau altul ci, în cazul de față, de eternitate. După aceste confirmări, nimeni nu se aștepta la o schimbare și chiar la una de proporții — filmul de artă. Deși era previzibil, Mirel Ilieșiu era un om de spectacol, documentarul trebuia să adune nu numai fragmente ale unei realități, ci mai multe arte la un loc. Documentarul ca spectacol, iată ce a făcut Mirel Ilieșiu de la **Rădăcini** (Vida Gheza) până la **Violele Mărginean**, de la **Drumuri la în marea trecere**. **Drumul** (iar reluarea aceleiași teme se numea **Miresa**) nu mai are nimic din reportaj, este un spectacol, chiar dacă elementul — o piesă-gigant ce trebuie transportată — face parte din recuzita reportajului. Documentaristul a adăugat o galerie de artiști, balerini, cîntăreți, scenografi, muzicieni, veniți la marea sărbătoare a filmului. Mimi Podeanu, Margareta Sterian, Dan Hatmanu, Violele Mărginean, trupa lui Miriam Răducanu, Violele Cristea (plasticianul amator din **Linistea picturii**) iată numai cîteva

dintre „personajele” filmelor lui Mirel Ilieșiu. Există tendința (era să spun tentația) de a vorbi despre un artist, folosindu-l ca pretext pentru pledoaria ta, ca cineast. Filmele duc toate spre un stil, păstrat cu consecvență, există acele filme numite „de autor”. Mirel Ilieșiu era un autor care și adapta stilul, protejindu-și personajul. El, celălalt artist, trebuia adus în față, trebuia protejat, realizatorul stătea liniștit în culise. Astfel filmele seamănă cu personajele propuse, de la hazosul Hatmanu, la melancolicul Mărginean cu păsările lui imense, planînd peste satele împrăștiate pe dealuri, păsări-sufflet în căutarea luminii... de la poezia lui Sterian la acel unic personaj, Violele Cristea, în numele căruia arta nu mai înseamnă veșnicul zbucium, nevindecatul zbucium ci balsam, liniște... revenire la viață. Schisoarele acestui artist, doritor de anonim până la strigăt, pot fi așezate alături de toate corespondențele minților luminate și chinute ale artei. Prin pictură, Violele Cristea a învins marea trecere. Mirel Ilieșiu a amînat-o! Cineastul este „un copil fascinat de propriile-i jocuri” spunea Radu Cosașu. Jucării pe care le pune la o imagină și mereu pe gratis tomboai! Cosașu nu spunea deci — un copil bucuru — ci fascinat... înțelșese că deasupra bucuriei era patima.

Filme care nu merită decît să fie iubite. S-au făcut multe filme pe tema sacrificiului necesar, liber consimțit. Barajele au dus după sine locuri scundate, au adus locuri noi, mărturie ce sînt **Orșova — Apoi s-a născut orașul**, (Constantin Vaeni), filmele despre Lotru, despre Someș, despre Bicaz... filme amintind povestirile despre Matori, filme lecție, în care verbul „a avea” devenea supremul „a fi”.

Și ne-om plimba cu barca este unul din filmele ce merită iubite. Lecția de speranță o dă tocmai femeia — matca, tocmai ea, care are toate rosturile casei, tocmai ea care se leagă de bătaura curții, ea care este dumezeată cu truda nașterii, creșterii, echilibrului, ei bine, tocmai femeia își vede casa, acoperită de ape și spune „O să fie un lac și ne-om plimba cu barca... și-a fi bine!” Matriarhatul a decis.

Această femeie, în disperarea generală, în uluirea totală, în pînșetela altora, a stat, s-a gîndit și a decretat că vor trăi — „ne-om plimba pe lac cu barca și-a fi bine”. Și ultima imagine a devenit realitate. În barca, la rame, femeia! I se cuvenea. **Ritmurile potrivite** anunță pentru Mirel Ilieșiu capodopera — **Cîntecele Renașterii** și pentru cinematografia română Palme d'or. Cannes-ul nu a fost accesibil decît lui Ciulei (regie), lui Mircea Mureșan, (Opera prima) lui Gopo (Palme d'or pentru **Scurtă istorie**), lui Ilieșiu și lui Ion Bostan (mențiune pentru **Voronei**). **Cîntecele Renașterii** nu este doar o mălastră punere în pagină a Madrigalului, cor unic în felul său, ci transfigurarea cîntecului în imagini. Curgerea travlingului a devenit muzică. Fastușii în decoruri și costume, documentarul acesta a încercat o contopire pînă la insesizabil a imaginii cu muzica. Cannes-ul nu a dat acest premiu pentru exotism, ci pentru că s-a înțeles pe deplin efortul.

În marea trecere, eseu coregrafic pe versurile poetului Lucian Blaga, a fost considerat film experimental.

Neînțelegîndu-se la timp sensul lui profund filozofic. Fantezia este aici subordonată marilor idei, marilor treceri — naștere, durere, bucurie, îmbătrînire... ceasul, făcut din trupurile balerinelor, este judecătorul suprem, timpul — marea stăpîn. Cu acest film, Mirel Ilieșiu a căpătat gravitate. Filmul, poți să-l iubești sau nu, dar trebuie să-l „vezi”, ca și cum ai asculta un concert de orgă într-o catedrală pustie... din cînd în cînd trebuie să te oprești din goana orgoliilor, să stai un moment, doar un moment pe care noi l-am numit, pentru că nu am inventat altceva — tăcere!

— Astăzi, privind filmele lui Mirel Ilieșiu ne dăm seama cît a înnobit el oamenii și viața. Viața, cea de toate zilele și de toate nopțile, trăită în bucățiile de celuloid cu demnitate.

Și filmele lui ne ajută să reluăm eterna întrebare „a fi sau a nu fi”, adică să reluăm viața, în fiecare dimineață, la cîntatul cocoșilor, la sunetul deșteptătoarelor electronice, la sunetul sirenei, la anunțul crainicului, anunț în zecile și sutele de limbi ale pămîntului, rostind impecabil „bună-dimineață”, sau la trezirea fără ceas, fără pendulă, fără mesaj telefonic, **la trezirea din instinct!**

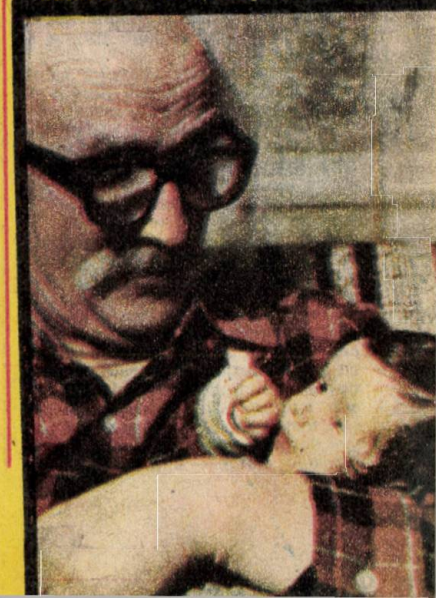
Toate astea trebuia să i le spun atunci, dar eu eram la ora mutărilor greșite sau ceasul acela făcut din trupuri de balerini se destrămase, ca atunci cînd pe platou spul „stop!” și se strînge recuzita... trecem la un alt cadru, apoi la un altul... privirea lui Ilieșiu îmi spusese; de fapt, că meciul s-a terminat remiză! Cînd pierzi sau cîștigi, regulamentul îți dă dreptul la o revansă. Pe cînd la remiză... vizita s-a terminat și am plecat din acel paradis.

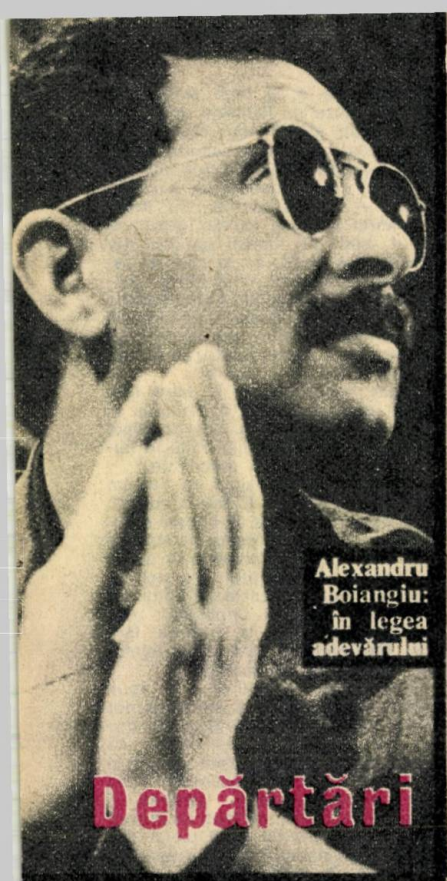
Afară era o sete a pămîntului, se aștepta ploaia, norii bezmetici nu se hotărâu să se adune.

Chiar tu, Mirel Ilieșiu, aflat acum în memoria-mi, ai pledat pentru setea pămîntului, scriind pe peliculă un ritual.

Laurențiu DAMIAN

O scenă dintr-un film
nevăzut pe nici un ecran:
bunicul Mirel și nepotul Matei





Depărtări

Filmasem toată noaptea, pînă pe la vreo trei dimineața, jos, în despicătura munților, unde turnau betoane. Operatorul potrivise în așa fel reflectoarele, încît atunci cînd vibratorul cel mare pătrundea în adîncul betonului, părea că fecundează neobosit, sigur de fapta lui bărbătească, ce va da naștere barajului și hidrocentralei.

Ne-am reîntîlnit cu constructorii la amiază, în cantina șantierului. Masă curată, mîncare bună și ceva care să dezlege limbile. În stînga mea e seful de lot, Manolescu. În dreapta directorul tehnic, Simionovici. Operatorul de sunet a instalat două microfoane cupleate la magnetofonul „Nagra” așa că putem înregistra aproape tot ce se vorbește.

Îl rog pe tovarășul director să ne recomande cîțiva oameni pentru filmările care urmează.

— „mai „reprezentativi”, da? Cunosco melodia... Aici toți sînt reprezentativi. Doar cine a plecat de pe șantier nu ne reprezintă. În primul rînd v-aș recomanda pe tovarășul Scutaru. Colegii de la Bistrița-Vale îi ziceau „Vikingul”. El are o figură așa slăbuță, blond cu părul în vînt. E un tip energic, serios, foarte sobru, dar cu sufletul cald. El e tată, mamă și „duhovnic” de toate, căci lumea îl iubește, lui i se adresează. Pe mare și pe uscat, în cer și pe pămînt, se descurcă cît ai zice pește. A venit aici cu moldovenii lui, în plină iarnă, pe 28 ianuarie. Întîi un „Gaz”, pe urmă alte mașini, toate pline cu neveste, copii, mașini de gătit, pături, presuri, plăpumi, macaturi, crăițe — și un cățel, care a

ajuns mascota șantierului.

În decurs de o săptămînă au sosit șase sute de oameni. S-au instalat cu tot calabalicul în pustia aia, pe pămîntul gol și după ce-au terminat merindele aduse cu ei, s-au trezit că nu mai e nimic de mîncare. Noi încă nu eram luați în planul județului cu mîncarea. Ce face „Vikingul”? Trimite iute un camion în Moldova ca să aducă cîțiva saci cu fasole și cu mălai, de la rudele lor, și împarte la fiecare.

Cînd vii pe un șantier mare, te instalezi pentru mulți ani, pentru o parte lungă din viața ta, așa că leiei pe toate după tine, chiar și păcatele, pe care le spăla o ploaie zdravănă, în familie, dacă e cazul — sau o sedință de partid, dacă altfel nu se mai poate.

— Ați avut și asemenea cazuri...

— Avut... nimeni nu-i sfînt, altfel ar sta într-o ramă pe perete, nu pe șantier.

— Sfinți, nesfinți, dar cum le-a fost lor cînd au venit aici și n-au găsit nimic, nici măcar de mîncare? Noi, cîneștii, am dat peste un șantier organizat, peste o cantină...

— Nu știu cum vreți s-o luați! Masa a fost improvizată, cu mîncare la repezeală, nu prea era pregătită pentru musafiri, dar cred că vă pot da un răspuns la întrebare.

Să luăm un inginer textilist și unul constructor de hidrocentrale. După terminarea studiilor, inginerul textilist este plasat într-o fabrică și nu vede de alte treburi, decît de problemele legate de meseria lui. Constructorul, alături de meseria pe care a învățat-o, trebuie să se ocupe și de probleme sociale, de treburi gospodărești. De ce e vikingul mamă, tată și tot ce vrei? D'ăia! E de pomină ce a făcut cînd a luat sub ochi locul unde trebuia construită colonia muncitorească. „Băi, le-a zis cîtorva cu topoare și țărșii în brațe. Trageți la sorți care bate primul țărșu! Milne-poi milne, vine televiziunea și o să întrebe „cine a bătut primul țărșu?” — și cel care a făcut-o va ieși în față. Cine-l bate? Moldovenii lui mai bătuseră primii țărșii și în alte locuri, de aceea nu s-au inghesuit. Un băstinaș ardelean s-a repezit și l-a bătut el. Vikingul i-a dictat topometristului anul, ora, ziua și numele celui ce bătuse țărșul. Pe urmă a dat dispoziție să se facă o ramă ca de tablou, înaltă cît omul și l-a pus pe ardelean în rama aia, pe cîmp, și l-a pozat. Puteți vedea fotografia mărită, e în biroul meu, e nostimă.

Nu m-apuc acum să vă înșir cite s-au făcut în colonia muncitorească, în limita posibilităților... Avem și o crescătorie de porci, o puteți vedea, nu pentru film, ci ca aspect. Nu ne costă nimica, doar resturile de la cantină, cuțitul de Ignat și afumăturile. Dai oamenilor o masă bună, ieftină și toată lumea-i mulțumită. Cu sera de legume, la fel. Trebuie să crezi pe șantier citeva lucruri strict necesare, imediat, în ordinea lor.

Cînd am intrat în colonie, era să călcăm cu mașina niste păsări. Le-am ferit. Dăm să trecem mai departe, vine o oale legată cu o sfoară de un purcel. Iar am stat. Oprise și o basculantă. Ne-a semnalizat cu farurile că mai trece altceva. S-a întins leneș un cîrd de rațe.

— Sînt ale constructorilor. Noi le păzim, alții, nui!

documentar de

Dinspre capătul mesei intervine cineva:

— Nu vine vulpea, vine controlul și întreabă „Dacă evaluăm toate cotele care s-au făcut aici, din ce materiale s-au făcut?”. „Chiar și cel care a făcut un coteț mic trebuie să dovedească de unde are aceste materiale!”

— Le-am dovedit că nu sînt furate, că sînt leături, cazături de lemn prost cu care nu se mai putea face nimica. Doar să le arunci pe foc... Omul este obișnuit să crească animale și păsări, n-ai ce să-i faci, nu poți să-l oprești. Numai papagalul lui Lambru, cînd e scos cu colivia pe prispa barăcii, chiraie: „Control, control, control!”.

— Asta mai colorează peisajul.

— Colorează, dar mai mult decorează starea de spirit a oamenilor noștri. Totuși, pînă la urmă, o scoa-

„Nu sînt un fenomen, tovarășe. Sînt un trăpaș. Mă bagi la ham, duc. Mă strivești la sentimente, tip”

tem la capăt, fiindcă sîntem preocupați să creăm condiții de viață pe toate planurile, în limita posibilităților. Bibliotecă, televizoare, am instalat chiar un rețeu să prindem București, creșă, teren de tenis betonat, ca la americani, apă caldă, mă rog... Pînă la capăt nu ajungem niciodată, trăim în provizorat, șantierul, cîți ani ar dura, într-o zi tot se închide.

Deși dădusem consemn echipei de filmare să nu intervină în discuție, operatorul de sunet își scoate căștile de pe urechi și se bagă în vorbă.

— Ați povestit de toate, dar s-o luăm așa, practic, pentru tineri. Creați aici dans? Aș putea propune asta într-o sedință de U.T.C., dacă m-aș angaja la dumneavoastră? Aduc fete cite vreți!

— Într-o sedință de U.T.C., în primul rînd te vor tunde.

— Ha, ha, ha...

— N-ai destul păr în față, dar te vor tunde la ceafă. După aia vei deveni un supus local. Vei fi la ordinele conducerii șantierului, prezent la îndeplinirea sarcinilor U.T.C. și mergător, în trap săltat, la discreția uneia din fetele care ți se va sui în cap, ca nevastă.

— He, he, he, cu mine nu ți-ne figura!

— Tipa, aleasă dintre alea care zi-ceai ca le aduci cu hurta, la comandă, această presupusă tovarășă a

la document

dumitale, te va face să aștepti în antecamera directorilor, unde dumneaei slujește ca secretară nostimă. Va fi un fel de matriarhat industrial și vei regreta cumplit faptul că nu mai ești în cinema cu ficțiune, ci într-o realitate reală. Pe urmă vine varza de prinz și neapărat un copil. Cam asta-i totul!

Cu aceste vorbe directorul îl părăsește pe sunetist și ridică paharul. Clocnîm.

— Îmi place cum ați filmat, totul pe mișcare; cu escavatoare, cu Belazuri, cu Tatre, cu oamenii mei pe care nu i-ați întrerupt băgîndu-le microfonul sub nas. Asta-i viața șantierului: mișcare!

— Vorbeam la început de oamenii pe care-i recomandați pentru filmare.

— „...mai „reprezentativi“! Cunoșc melodia. Aici, toți sînt reprezentativi. Luați legătura cu Ghiță Manolescu, asta e un fenomen pentru mine. Băiatul a lucrat multă vreme la suprafață. Într-o zi l-am băgat în subterană. După ce l-a lăsat nevasta, a acceptat și face niște recorduri colosale. E din pricepere, clar, dar poate fi și din ambiție, din răzbuț, dracu' știe... Luați legătura cu el, e la stînga dumneavoastră, aici, la masă. Manolescule!

Inginerul Manolescu saltă ușor din treapta genunchilor și se înclină ceremonios.

— Tovarășe regizor, directorul spune că sînt un fenomen. Mă mir de dînsul! Ce fenomen? Un om care se bate cu viața, asta sînt. De cînd am terminat facultatea și m-am îndrăgostit, nu ca prostul, ca un om normal, adevărat, am pățit pe nedrept. Admițeti ca argument condițiile sociale?

— Ați avut necazuri...

— A avut destule necazuri — zice directorul Simionovici, uitîndu-se în altă parte, dar noi le-am estompat.

— Nevasta mea e farmacistă, absolventă de facultate. Unde am fost noi pe primul șantier, nu era nici o farmacie, nici loc de muncă pentru ea. Un an de zile a tras mița de coadă și cînd a răzbit-o, aud fraza de moarte: „Eu mă duc la mama!“

A băgat divorțul. Munceam ca un ocnas crezînd că dacă mă dau cu capul de pereți, o să audă și ea, măcar în somn. Nimeni n-a auzit durerea mea, doar directorul a simțit ceva și m-a trimis în subterană. Acolo, lucrările nu sînt greu de făcut, e greu să te pui în starea de a le face. Eu nu aveam aceea stare și era gata, gata să mă predau. Un bărbat rămas singur într-o cameră de baracă începe să se comporte straniu. Luasem obiceiul să-i vorbesc nevastă-mi. Și-n somn îi vorbeam. Nu mai știam ce e cu mine. Poate că mă rugam la ea, la cer, la toate, la norocul întrerupt, poate căutam moartea. Mi-am revenit după ce am citit niște prostii despre sinucigași.

Directorul zice c-am făcut, c-am dres, c-am doborît recorduri, c-am biruit, mi-a dat și o primă, vax! Totul trecea pe lîngă mine fiindcă fata blondă din poveste nu era. I-am scris scrisori: „Într-o zi ne vom întîlni pe stradă, vei vedea un inginer Erou al...“ Nu mi-a răspuns, nu i-am mai

scris. Acum, stau lîngă dumneavoastră, la masa asta, ca un caz, ca un fenomen, cum zice directorul. Nu sînt caz, domnule! Sînt un trăpaș, mă bagi la ham, duc, mă strivești la sentimente, tip. Știi, de fapt, ce se întîmplă acum?

— Ce se întîmplă, măi Manolescule? — interveni directorul cu ochii la alții, cu urechile la noi.

— Ea vrea să vină aici la mine, dacă-i faceți măcar un punct farmaceutic.

— Facem, zice directorul. Scrie-i că facem. Toți pentru unul și unul pentru toți. Ea ne va da medicamente ca să fim sănătoși, iar noi vom face planul valoric, fizic și sentimental.

Manolescu se ridică ușor din treapta genunchilor în semn de „mulțumesc“.

Cînd un om gîndește, se vede pe el că gîndește. Cred că inginerul Manolescu se gîndea la cum va fi din nou cu fata blondă și parcă se temea. Ei chemau depărtările, dar el se temea.

În geamurile cantinei bătu brusc ploala. Apa se repezea năpraznic, fără milă, de parcă cerul hotărîse tocmai atunci, ca într-o singură zi, să spele toate păcatele. Am deschis fereastra, ca să auzim mai bine ploaia. Dintr-un cerdac de baracă, nevăzut, papagalul lui Lambru chirăia la nesfîrșit: „Control, control, control!“

Ne-am întors la masă. Manolescu se aplecă la urechea mea și-mi șopti resemnat:

— Viața se plătește, e atît de întortocheată, încît trebuie s-o descurci singur. Așa că, degeaba filmați ce facem noi, dacă nu filmați și cum ne doare la inimă.

— Lasă băi, prostiile, cazul tău e un caz particular. Fiți atent, tovarășe regizor, cea mai formidabilă amintire comună a fost o surprize foarte mare și tare greu de ridicat. Eu am răspuns din partea corpului tehnico-ingineresc. Manolescu, aici de față, era șef de brigadă. Și ca să vedeți ce-nseamnă o familie — avea în subteran pe Victor, fratele lui, pe Aurel, alt frate, pe Ștefan încă un frate, dar el era cel mai mare și toți l-au ascultat și am trecut cu bine necazul. Acolo am făcut noi una din cele mai grele lucrări din subteran. N-am apucat niciodată să vedem cît era de rea surpriza. Am muncit pe rupe, dar n-a fost degeaba. Mai e o amintire mare, la Rotunda, cînd eram eu șef de lot și am băgat pentru prima oară tehnica tunelelor. Acolo, am adus noi niște specialiști din Franța, din Uniunea Sovietică și toți ne-au sfătuit să abandonăm traseul galeriei de fugă. Dar noi nu ne-am lăsat, am reușit cu forțe proprii să rezolvăm cea mai grea problemă de tuheluri din țara românească.

— Vedeți, îmi spune inginerul Manolescu. Directorul delirează, eu am fost acolo, știu totul, el habar n-avea unde începe tunelul și unde-i este capătul. Măcar de s-ar ține de cuvînt cu punctul farmaceutic pentru nevastă-mea. Eu o aștept, nu abandonez. Poate-l lovește guta pe tovarășul director și o să aibă nevoie de o farmacistă, ca să fim și noi iarăși împreună. Credeți-mă, poți să te dai tumba, dacă n-ai lîngă tine femeia care-ți cițește și gîndurile, nu faci două pale...

Alexandru BOIANGIU



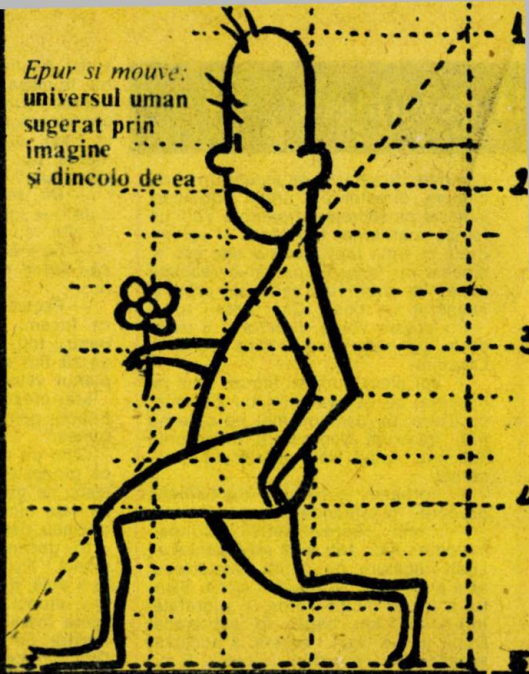
Dacă povestea inginerului Manolescu ar deveni film, ce rol ar face Enikő Szilagy-Dumitrescu din personajul soției... De altfel, actrița a și jucat într-un film de Boian-giu, *Destinația Mahmudia*, cu Eusebiu Ștefănescu, Nicolae Praidă, Corneliu Revent și Gheorghe Simionca



animația

Treptele gloriei

Epur și mouve;
universul uman
sugerat prin
imagine
și dincolo de ea



Numele fiecărui creator rămâne legat de opera sa cea mai reprezentativă care se fixează în conștiința contemporanilor și este unanim acceptată. Așa se întâmplă cu Ion Popescu Gopo, cunoscut și recunoscut mai ales după celebrul său Omuleț despre care s-a spus că este expresia cea mai autentică a specificului nostru național în film, înțeles în substanța sa și nu în aspectul exterior, decorativ.

Celebritatea Omulețului este astăzi cunoscută tuturor, așa cum „gorganul de premii” — cum îl numea Ecaterina Oproiu — este consemnat în dicționarele cinematografice.

Dacă la succesul Omulețului — care a adus prima izbândă de prestigiu filmului românesc la Cannes — adăugăm și filmele sale de ficțiune, putem spune că Gopo a marcat o etapă de referință în istoria filmului românesc. Numai că imaginea artistului ar fi păgubitor incompletă, dacă s-ar rezuma la atît.

Adept al ecranizărilor „infidele”, în care opera literară constituie doar mobilul, pretextul filmului, el caută în spiritul filmului să descopere sensuri noi, semnificații nebănuite. O astfel de temă este Ucenicul vrăjitor: dialogul tăcut al maestrului cu învățacelul său — în film personajul Galax — devine un spectacol grav, despre creație. Declanșarea activității artistice care scapă de sub controlul ucenicului vrăjitor prilejuiește lui Gopo un moment antologic de animație totală, ritmică, sugestivă, plină de viață. Toate elementele de pe platoul de filmare sînt animate imagine cu imagine, cu o expresivitate rar întâlnită. Lecția de recitare și redescoperire a resurselor potențiale, ascunse, ale obiectelor care așteaptă să fie animate este o dovadă a tinereții sale creatoare.

Mereu chinul de întrebări, mereu mulțumit și nemulțumit de rezultate, mereu obsedat să obțină o expresiv-

Un deschizător de drum în animația mondială: Gopo

tate maximă a imaginii, el însuflețește cu mijloacele animației obiectele cele mai obișnuite, neînsemnate, banale poate. Un lăntșor este mișcat cu grație și eleganță, pentru a desena admirabil povestea Cenușeresei; firicelele de păr țes o emoționantă ambianță grafică, cu subtile tonalități de griuri catifelte, care se luminează sau se întunecă parcurgînd întreaga gamă pînă la negru, asemănătoare cu gravura în metal, în povestea de dragoste Tu. Pulberea de grafit constituie materia primă pentru alte călătorii în lumea imaginarului, iar atunci cînd narațiunea cere o mai mare tensiune va fi folosit nisipul sau pietricelele. Plastilina este modelată cu virtuozitate, surburile sînt mișcate inspirat, iar firicelele de lînă alcătuiesc arabescuri surprinzătoare.

Pe Gopo îl irită starea de inerție a lucrurilor. El simte suflul fiecărui material și construiește în raport cu calitățile acestuia o poveste pe cît de simplă, pe atît de emoționantă și convingătoare.

Astfel, obiectele însuflețite capătă trăsături definitorii; liniștite sau neliniștite; agitate sau calme; harnice sau lenese, generoase sau meschine; ele își definesc pregnant personalitatea. Filmele *E pur și mouve*, seriile I și II, și *Anima... magic... Animagic* constituie exemple convingătoare în acest sens.

Un adevărat univers uman este sugerat în imagine și dincolo de imagine, și acest lucru este posibil deoa-

rece arta lui Gopo constă în a simți și a respira prin toți porii, cinematografic; a transfigura lucrurile cu care vine în contact. În filmul *Efectul unghiurilor* Gopo supune unei analize atente opere celebre din istoria artei universale, de la sculptura statuară egipteană pînă la pictura lui Mondrian. Demonstrația este făcută cu temeinicie, iar lucrările analizate ne apar ca rezolvările plastice cele mai adecvate temei propuse. Gînditorul lui Rodin este prezentat și în alte variante posibile, fiecare nouă soluție plastică păcătuiind prin micșorarea tensiunii, scăderea expresivității sau chiar prin schimbarea sensului propus. Artă lui Michelangelo este văzută în toată neliniștea și tensiunea ce rezultă din schimbarea permanentă a direcției și orientării formelor umane în spațiu.

După ce parcurge analitic foarte multe opere de artă, Gopo face o demonstrație „la vedere” a teoriei unghiurilor cu ajutorul unui portret construit cu pulbere de grafit. De la echilibrul primei figuri concepută în unghiuri drepte se trece la o nouă ipoteză tensionată a aceluiași portret, rezultată din orientarea formelor după unghiuri ascuțite, pentru ca în final unghiurile să crească peste 90° și chipul personajului să se destindă și să se insenineze.

Aceste filme analizate, dincolo de caracterul lor aparent experimental, constituie lecții inițiatice pentru cei care caută să se apropie și să pătrundă în tainele animației, făcute de un artist care stăpînește cu autoritate forma umană și o animă cu virtuozitate.

Mereu cu surîsul pe buze, „veșnic tînăr și ferice”, Gopo este un exemplu de tinerețe artistică.

Poate și această tinerețe fără bătrînețe a creatorului se materializează în opera sa, în obsesia artei fără de moarte, în dorința de a pătrunde și a însufleți lumea tăcută a obiectelor.

Starea de geneză

Întoarcerea în viitor:
o aripă întinsă
spre viața cosmică

Anul 1966 constituie un al doilea moment de referință pentru dezvoltarea animației românești.

Atras de vraja animației, pictorul Sabin Bălașa realizează primul film de pictură sub aparat, *Pictura*. Filmul, de o stranie frumusețe plastică, dovedea valoarea estetică pe care imaginea picturală o dezvăluie pe ecran.

Adorator al cerului, Sabin Bălașa își construiește filmele pe o dominantă de albastru, niciodată aceeași, mereu modificată, mereu mai subtilă, atingând zonele înalte ale rafinamentului pictural.

Imaginea în filmele sale impune prin caracterul său insolit; evenimentele cinematografice se dezvoltă, cresc, se înalță, revelind o permanentă stare de geneză, de înmugurire. Formele, pe cât se nasc de încet, de greu, de anevoios, pe atât dispar de precipitat, de rapid, de grabnic. Trezirea de la un personaj la altul sau de la o acțiune la alta se face prin metamorfoză picturală. Figurile își modifică aspectul și caracterul, formele minerale devin forme organice, figurile animaliere se transformă în figuri umane sau cele umane se degradează în făpturi animaliere.

Axul creației lui Sabin Bălașa este antropocentric; omul rămâne pentru el — așa cum pe vremuri era pentru pictorii renașcențiști — măsura tuturor lucrurilor. Întreaga natură este modulată și proporționată în raport cu omul; existența îi sugerează ideea — familia ca nucleu al dezvoltării societății omeneste, iar solidaritatea umană devine un simbol al unității tuturor celor ce doresc pacea în lume.

Așa cum în filmele lui Miklos Lancsó există o obsesie a prezenței nude a făpturilor umane, tot așa Sabin Bălașa preferă prezența eroilor eliberată de vestimentația împovătoare. Întreaga viață a omului este văzută și urmărită în imagini simbolice și fixată în momentele ei esențiale:

miracolul nașterii, frumusețea copilăriei, perfecțiunea adolescenței și degradarea fizică a bătrâneții. Fețele personajelor sînt caracterizate complex, au forță și un caracter pregnant, sînt adevărate portrete-biografii.

Omul intră în conflict cu plantele carnivore devoratoare și cu fiara pe care prezența sa înțeleaptă o imblînzește și o transformă în făptura blîndă a unui miel.

**Eroii
lui Sabin Bălașa
aspiră
la înălțarea
în văzduh.
La viața cosmică**

Eroii săi aspiră — atunci cînd nu au aripile tăiate — la înălțarea în văzduh, la viața cosmică.

Alături de ființele lumii reale, în filmele sale apar făpturi stranii, fantastice, himere, întrupări de elemente eterogene, care sînt biruite pînă la urmă de om.

În peliculele sale întâlnim rezolvări cinematografice de o frumusețe anto-

logică: porumbelul care acoperă eroul cu aripile sale imaculate, ideea femeii zidite în temelia noului oraș ca o nouă Ană a unui nou Timp, sau aceea a zidului uman.

Filmele sale sînt străbătute de întrebări, de neliniști, de anxietate. Tonalitatea lor este gravă, uneori sumbră, niciodată morbidă. Gama cromatică este sobră, cu tonalități de albastru și roșuri reci armonizate cu galbenuri, cu verde de crom și umbră naturală.

Un subtil echilibru în dozarea elementelor cinematografice îl face să ocolească starea comică sau tragicul ostentativ.

Structurate asemenea unui vis, urmărind programatic o idee generoasă, gîdite ca o metamorfoză continuă de elemente plastice, filmele sale fascinează prin obsesiva căutare a frumuseții absolute.

Artă lui Sabin Bălașa se înscrie prin claritatea mesajului umanist și prin gîndirea metaforică a metamorfozelor picturale, prin factura figurativă a plasticii în zona realismului poetic.

Filmele sale au o perfectă unitate de stil, dovedind o profundă stăpînire a mijloacelor de expresie picturală și cinematografică, care, în dialog cu muzica, alcătuiesc o artă singulară, de un elevat nivel estetic.

Versurile lui Rabindranath Tagore pot să sugereze exemplar substanța poetică din arta lui Sabin Bălașa:

.....fiecare anotimp sosește dansînd,
apoi trece mai departe — culori, sunete și parfumuri își varsă nemărginite cascade în această supraabundență care se cheltuiește și renunță la ea însăși și moare în fiecare clipă."

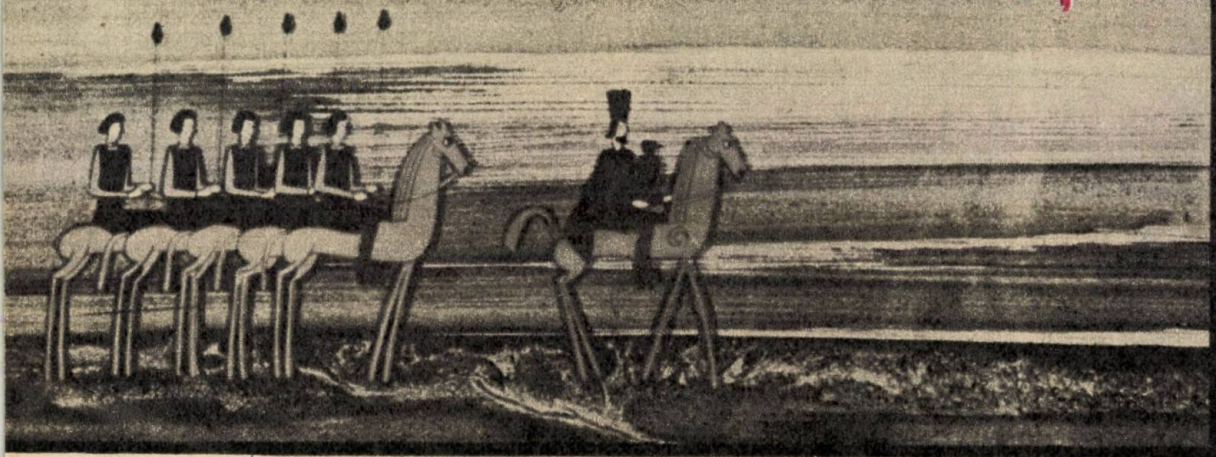


Ion TRUICĂ

Marea zidire,
austerul eseu
inspirat
de legenda
mesterului Manole

A

anima animația



Seducția „vorbirii indirecte”

În 1977, când realiza **Furtuna**, Ion Truică se număra printre descoperitorii filonului istoric din cinematograful nostru de animație. Până astăzi, Ion Truică ni se înfățișează ca unul din principalii lui exploratori.

Gravitatea cu care filmele regizorului rescriu tema istorică fusese prefigurată de **Marea zidire**, austerul, rafinatul eseu inspirat de legenda mesterului Manole. Emoționantă evocare a răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan, **Furtuna** inaugurează un ciclu cinematografic de o amploare fără egal în cîmpul animației românești: **Posada**, **Rovine**, **Balada lui Tudor**, **Pirjolul**, unde sînt reîn-

viate momentele zbuciumate ale răscoalei de la 1907, **Ziua însingerată**, unde cineastul se oprește asupra tragicelor evenimente din 13 decembrie 1918. Toate aceste filme sînt cînturile aceluiasi poem patetic și eroic, aș spune. Mereu preocupat să descifreze semnificațiile adînci ale faptului istoric, să dea operei lui o inflexiune meditativă, Truică se abandonează elanului liric, se prevalează de libertatea poetică a formulei eseistice, crede cu tărie în forța expresivă a limbajului figurat.

De la **Furtuna** la **Ziua însingerată**, filmele consacrate istoriei naționale reconfirmă multe din înclinațiile și căutările stilistice

ale autorului, după cum aduc o serie de accente noi. Neschimbat rămîne, în primul rînd, stilul grafic: desenul e, ca și altădată, economic, cu preferințe pentru linia energic trasată, pentru esențializarea compoziției; culoarea își păstrează, de cele mai multe ori, puritatea și delicatetea. Nu se dezmințe nici sobrietatea animării. Ca ritm, filmele au același hieratism, aceeași solemnitate niciodată emfatică, amintind uneori balada. Ca structură narativă, ele se impun prin stringență, prin atenta calculare a proporțiilor. Efortul de înnoire, grăitor pentru drumul parcurs de cineast, pentru dinamica stilului său, se deslușește mai ales în zona căutărilor de natură retorică. Acum, cineastul cultivă masiv și cu îndrăzneală alegoricul, metaforicul sau simbolicul. Folosirea referinței culturale (trimitere la arhitectura monumentală de la Curtea de Argeș sau la decorarea sculpturii țărănești în lemn, în **Marea zidire**; apelul la sugestiile poemului eminescian și la ornamentica manuscriselor medievale, în **Rovine**) conferă or-

ganizării retorice a filmelor o notă particulară, o sporită putere de rezonanță.

XT Acest recurs atât de frecvent la seducțiile „vorbirii indirecte” derivă din dorința regizorului de

a sugera o întreagă filozofie a istoriei, din oroarea lui de didacticism. Interesat de comunicarea poetică, revelatoare, Truică evocă, nu reconstituie, el transfigurează în permanentă materia

cu care operează și o face sub imperiul unei emoții intense, o emoție capabilă întotdeauna să ajungă intactă la spectator.■

O sărbătoare a decorativului

Sa vorbit adesea despre talentul de desenator și despre darurile de colorist ale lui Laurențiu Sîrbu. S-a discutat rareori, însă, despre o altă vocație a cineastului, la fel de puternică, la fel de prețioasă pentru un slujitor al „celelalte opta arte”: vocația de animator.

Cineastul exploatează fără ezitări resursele expresive ale animării încă în **Pulul**. Aici, el imaginează o mișcare plină de poezie și o transformă într-un veritabil leitmotiv al filmului: zborul păsărilor spre slava cerului se desfășoară într-o cadență maiestuoasă. Tot aici, el dovedește o fină percepție a dramatismului vizual: admirabilul moment al căderii puilului are o reală vibrație emoțională. În **Șotronul** și **Fereastra**, puncte de reper în întinsa lui filmografie, Laurențiu Sîrbu atinge virtuozitatea. Înscrise în registrul aceluiași lirism suav, aceste două mici eseuri cinematografice își găsesc trăsătura de unire nu numai în centrarea pe motivul jocului (jocul ca izvor de bucurii candidă, ca poartă deschisă spre lumea fabulosului), ci și în știința regizorului de a încheia o atmosferă radioasă, respirînd o voioșie molipsitoare. Starea de exaltație întruchipată de personajele din **Șotronul** și **Fereastra** e sugerată, dincolo de rezolvările de ordin grafic și coloristic, de opulența, vivacitatea și grația mișcării gîdite atât de inspirat de plasticianul-animator. În **Șotronul**, ne atrage atenția îndeosebi dinamismul pronunțat al cadrului scenografic, alcătuit din constelații de linii și de raporturi cromatice mereu vii, mereu schimbătoare: eroii filmului (bătrînelul și fetița subjugată de vraja jocului) evoluează pe un fundal de flori somptuoase ori de sfere rotitoare, neconținut invadat de culori tari, strălucitoare. În **Fereastra**, înzestrarea cineastului pentru „arta

mișcării” se vedește, de data aceasta, în animarea personajelor, mai ales a celui principal — zmeul de hîrtie, hîtrul tovarăș de joacă al prichindeilor. (În treacăt fie spus, tipajul mi se pare încîntător, cu înfățișarea lui ghidusă și bonomă, cu aerul lui unei clovnesc). Cînd sprinteră, cînd de un lirism învăluitoare, mișcarea

personajului se compune dintr-un șir neîntrerupt de legănări și întoarceri, de piruete abia schițate, lejere, imateriale, de parcă năzdrăvana făptură ar fi purtată de cea mai ușoară paală de vînt. Detaliul funcționează cu precizie: linia mlădioasă menită să figureze sfoara jucăriei caligrafiiază volută după volută. Această perpetuă mișcare dansantă rămîne una dintre cele mai frumoase invenții figurativ-dinamice din întreaga operă a regizorului.

La Sîrbu, animarea liniilor, a formelor, a culorilor e o sărbătoare a decorativului.

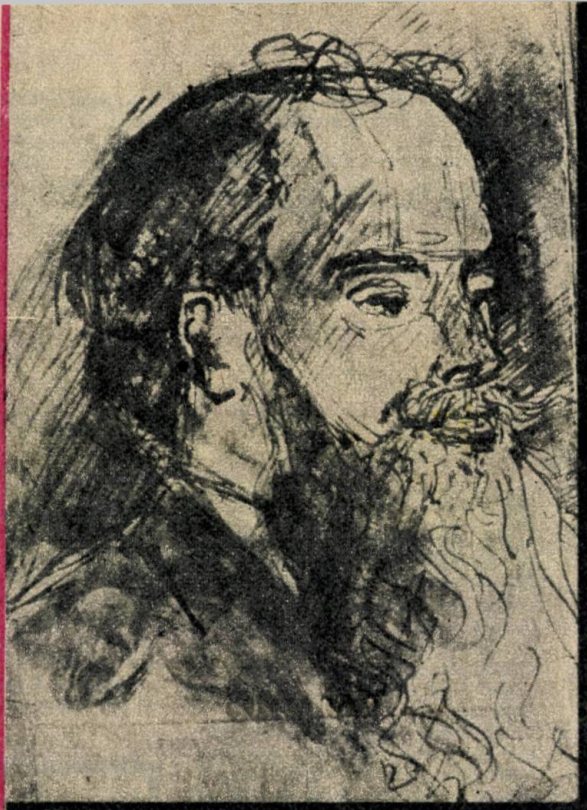
George LITTERA

*Fereastra,
punct de reper
în filmografia
lui Laurențiu Sîrbu*



fals
roman polițist

Pe urmele lui Pascal Vidrașcu



Am mai scris în coloanele revistei „Cinema” despre acest misterios protagonist al realizării filmului **Independența României**, atât de misterios încât majoritatea istoricilor noștri de film, neputincioși în a-i elucida contribuția evidentă, au preferat s-o treacă sub tăcere. Așa se face că, printr-o quasi-generală complicitate, drept producător al primului mare film românesc a fost recunoscut exclusiv Leon Popescu deși, încă din 1936, în acea atît de riguroasă cronică intitulată „Bucurestii de altă dată”, C. Bacalbașa scria: „D. Pascal Vidrașcu în înțelegere cu Leon Popescu, mare proprietar din județul Ialomița, hotărîsc să pună în film cinematografic războiul Independenței de la 1877—1878”. La rîndul său, dr. Ion Cantacuzino nota în broșura, cu valoare de testament, a proiectului de plan tematic a tratatului de istoria cinematografiei din România, necesitatea de a studia „rolul lui Pascal Vidrașcu”.

Dificultatea consta în faptul că singura urmă certă lăsată de Vidrașcu nu era decît un scandal judiciar izbucnit la o lună după premiera filmului, în octombrie 1912. „În cinematografele noastre — citim în „Seara” din 24 oct. 1912 — se reprezintă un film al **Independenței** lucrat de Brezeanu — fiul, P. Vidrașcu și mai mulți artiști ai Teatrului Național. Brezeanu a vîndut filmul d-lui Leon Popescu. Azi d. Vidrașcu vine și revendică proprietatea acestui film...”

Prin 1969, istoricul B. T. Ripeanu încercase să dea de urmele afacerii, pe care o abandonase, însă, fără a o elucida. Iată-mă, dar, după 20 de ani, încercînd să preiau, la rîndu-mi, tentația de a împinge înainte cercetarea

acestui moment obscur, dar esențial al începuturilor filmului românesc. Cine va fi fost oare Pascal Vidrașcu? Tot ce știu este că George Oprescu îl remarcă într-un studiu, ca făcînd parte din anturajul lui Th. Pallady. Foiletez, la întîmplare, „Jurnalul” pictorului publicat în 1966 și, la un moment dat, tresar: „Vorbește cu înfumurare și îndrăzneală, fără a fi aprofundat nimic...” — îl caracteriza Pallady, deși i-a rămas prieten credin-

**Proces
de paternitate,
în jurul filmului
Independența
României**

cios decenii de-a rîndul. Mai culeg din „Jurnal” și o sugestie: Vidrașcu i-ar fi pozat lui Pallady. Urc, în trombă, ghidat de istoricul de teatru Ion Cazaban, la secția stampe a B.A.R. Aici obțin o listă cu titlurile a sute de lucrări din fondul „Pallady”, titluri printre care privirile mi se împietesc dezorientate. Și dintr-odată, un declic: pe una din coli identific numele lui Vidrașcu. Găsec nu unul, ci cinci portrete ale acestuia. Cele mai multe îl înfățișează frînt de timp, cu o patriarhală barbă căruntă, cu

pleoape ostenite, la masa vreunui local sordid. Una, însă, datată 1914, redă în peniță și laviu figura unui bărbat în floarea vîrstei, cu o figură voluntară umbră de o enormă barbă neagră. În jurul portretului, un poem scris în franțuzește poartă semnătura Pascal Vidrașcu.

Acum știu cel puțin cum arăta enigmaticul personaj. Dar, cu aceasta, sursa Pallady s-a închis fără a afla ceva în plus despre contribuția lui Vidrașcu la primii pași ai cinematografului noastre. Datorită lui George Oprescu posed datele de referință ale existenței acestuia: 1877—1962. La începutul anilor '60 era deci încă în viață. O nouă inspirație mă mîna pe culoarele bătrînei Biblioteci. Serviciul „Foi volante” păstrează diferitele ediții ale cărților de abonați telefonici ai Capitalei. Iată tomuri care nu prea sînt cerute la consultare! Angajatul serviciului face ochii mari, dar îmi întinde cartea de telefon din 1960 în care găsesc un lung șir de Vidrașcu printre care și un P. Vidrașcu. Evident că nu numărul telefonic mă interesează, ci adresa — poate — a familiei, a unor vecini care l-au cunoscut, o posibilă verigă pentru continuarea anchetei. Vail! Constat însă că strada, de prin cartierul Grivița, a fost de mult demolată. O nouă speranță s-a spulberat.

Mă întorc, învins, spre casă, obsedat de interminabila coloană a numerelor Vidrașcu din cartea abonaților telefonici, ediția 1960. O iau pe cea din anii noștri. Cîteva zeci de Vidrașcu și aici! Cu exasperarea unui detectiv particular care își joacă ultima miză formez numerele la rînd: „Ați cunoscut, cumva, un anume Pascal Vi-

**Două
din cele
cinci
portrete
făcute
de Pallady
lui Pascal
Vidrașcu.
Ele spun ceva
despre acest
personaj
enigmatic,
dar nimic
despre
contribuția
lui la primii
pași
ai cinematografiei**



drașcu? Cîtiva, cărora se vede că le-am tulburat siesta, îmi răspund violent; alții, cu ușoară compătimire, punînd la îndoială integritatea mentală a celui care i-a deranjat. O voce, însă, după o clipă de surpriză, mă invită să ne cunoaștem...

Am nimerit cum nu se poate mai bine. Gazda mea, Leon Vidrașcu, este un fel de „trezorier” al familiei, a strîns tot felul de documente cu privire la înaintași, veche ramură ieșeană care a dat senatori, deputați și ofițeri de rang înalt. Dar Pascal Vidrașcu nu s-a înscris, de fel, în rîndul membrilor de vază ai clanului; dimpotrivă, era rușinea familiei, „oala neagră”. Își slise averea în circumstanțe misterioase și, cînd Leon Vidrașcu l-a cunoscut și îl frecventa, trăia dintr-o rentă viageră pe care i-o lăsase, prin testament, o rubedenie milostivă. Poate mă înșel, poate nu e același Pascal Vidrașcu!

Să căutăm semnalmente de recunoaștere: Constantin Bacalbașa pomeneste despre înrudirea dintre Pascal Vidrașcu și generalul Aslan, înalt demnitar al Ministerului de Război, pe care l-ar fi adus, în 1912, în combinația realizării filmului. Informația e confirmată: mama lui Pascal, Alexandra, era născută Ceaur-Aslan, iar viitorul general îi era văr. Pascal a fost, mereu, un exaltat. În 1916 se înrolase voluntar, ca soldat, gest plătit ulterior cu lungi ani de captivitate în lagăre germane (după cum o indică și scrisorile lui Pallady publicate de G. Oprescu). Un asemenea gest trebuie să fi fost, în 1911, și implicarea lui în filmul planuit de societatea actorilor de la Național. Născut în 1877, avea

un unchi, Alexandru Vidrașcu, ofițer format la Saint-Cyr, care se evidențiasse în bătălia de la Vidin. Ducînd mai departe tradiția, sprijinise, probabil, materialmente realizarea evocării gloriosului 1877 și-l atrăsese de partea cineasților și pe generalul Aslan, cu o generoasă subvenție ministerială.

Ceea ce-i pare ciudat interlocutorului nostru este că unchiul său nu l-a vorbit niciodată despre rolul pe care-l jucase în realizarea primului mare film artistic românesc. Cînd l-a cunoscut mai bine, în timpul celui de-al doilea război mondial, devenise un om închis, refuzînd orice relații mai ales cu privire la circumstanțele în care se ruinase. Dar poate că cele două subiecte, pierderea averii, ca și realizarea filmului, erau legate între ele?

Înarmați cu datele fundamentale ale identității lui Vidrașcu, ne aruncăm, din nou, pe urmele trecutului și în Arhivele Statului (Registrul 285 Tribunalul Ilfov — secția comercială, vol. III, numere pare) descoperim, cu emoție și bucurie, sentința 1316 a audienței din 24 oct. 1912. Afîlăm că în fața judecătorilor N.T. Metaxa și T. Magheru s-au prezentat reclamantul Pascal Vidrașcu asistat de av. G. Danielopol și pîritul Leon Popescu, asistat de av. T. Leueanu. Cum știm din informația publicată în presă, Vidrașcu revendica „proprietatea filmului”, dar Tribunalul o respinge, „avînd în vedere că din actele depuse de pîrit necontestat de reclamant (s.n.) și anume procesul verbal cu data de 23 mai 1912 dresat de membrii Soc. Film de artă între care figurează și reclaman-

tul (s.n.), se constata că filmul Războiul Independența Română care face obiectul procesului de azi a fost vîndut pentru totdeauna pîritului Leon Popescu pe preț de 100.000 lei cu dreptul de a-l exploata în București.” (s.n.)

Pentru prima oară afîlăm, consemnată în acte publice, data alăturării lui Leon Popescu producției filmului **Independenței**. În consecință, trebuie să renunțăm la varianta altă de frecvent citată, potrivit căreia Leon Popescu l-ar fi expediat în toamna lui 1911, la Paris pe Grigore sau pe lăncu Brezeanu să cumpere aparate de filmat și ustensile de laborator în vederea filmării **Independenței României**. Leon Popescu cumpărase materialul filmat la 23 mai pentru ca o săptămînă mai tîrziu să se afle, personal, la Paris, alături de Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu, Vasile Toneanu și Pascal Vidrașcu tocmai în vederea efectuării lucrărilor de laborator și montaj. Sentința Tribunalului Ilfov ne confirmă, în același timp, locul lui Vidrașcu de membru cu drepturi depline ale societății, alături de Grigore Brezeanu. În acest sens „genericul” înscris în presa vremii este mai mult decît edificator. „Film lucrat de Brezeanu-fiul, P. Vidrașcu și mai mulți artiști ai Teatrului Național.” În cel-l privește, Leon Popescu, apărut spre sfîrșitul filmărilor, probabil într-un moment de jenă financiară a societăților, cumpăra dreptul de a exploata filmul doar pentru București. Cum știm, din schimbul de scrisori dintre Aristide Demetriade și cel rămas în țară, moșierul ialomițean a lărgit această breșă răsкупărînd, printr-o despăgubire forțată de cîte 15.000 de lei acordată fiecărui membru al Societății, dreptul de difuzare pentru restul teritoriului României și străinătate. Tranzacția a fost făcută sub arbitrajul generalului Aslan care, cu siguranță, n-a plecat nici el cu mina goală. Dar arbitrul pare să fie uitat de cel puțin unul din membrii Societății, tocmai de vărul său, Pascal Vidrașcu.

Fricțiunile dintre primul finanțator și uzurpatorul Leon Popescu, adus în combinație de Grigore Brezeanu, s-au înăspriț probabil, la Paris. Cum să explicăm altfel faptul că revista „Cine-Journal” din 29 iunie 1912, consemnînd prezența la Paris a cinci reprezentanți ai Societății române de filme de artă, publica doar fotografiile a patru dintre ei: Leon Popescu, Aristide Demetriade, Vasile Toneanu și Grigore Brezeanu! Conducînd cu mîna de fier operațiunile, Leon Popescu îi dădea de înțeles și pe această cale lui Pascal Vidrașcu că după ce își făcuse datoria, era timpul să dispară.

Pascal Vidrașcu nu s-a resemnat. El l-a urmărit pe puternicul „Mecena” în Justiție și chiar după ce pierduse, în toamna lui 1914, continua să se judece în apel pînă în 1916, cînd îmbrăcînd uniforma de simplu soldat pornea în luptă pentru reîntregirea patriei. Era un altfel de „Război al Independenței” în care se avînta cu aceeași pămînașă uitare de sine...

Tudor CARANFIL

filmul
ca muză

Planeta numai și numai din cinema

Cinema! Cinema! Într-o zi am luat-o așa spre Planeta de cinema. Acolo, dimineața, în loc de soare, răsar — punctual — reflectoare. Modeste, se aprind fără muzici, fără cântat de cocoși. Și când te gîndești că soarele meloman are pretenția asta din moși strămoși.

În schimb, apar fete cu trompete ce ocrotesc pe vedete și invită figuranții să treacă în planul doi, sau să facă încă și încă pași înapoi, pînă dispar — ies fără s-o știe din cadru afară —. Nu degeaba actorului mare i se mai spune și „stea” (adică e o cale de ani lumină între tine și ea).

Dacă nu te-ar minca din priviri aparatul de filmat, pe platou te-ai crede la scăldat.

În film actorii intră goi, ca într-un riu. Își leapădă la mai firea lor adevărată și îmbracă viața altora, divers colorată. În fine, iau cuvinte de la mine, de la tine și trag cu ele ca dintr-o flintă, la țintă. Alte muniții? Cîntece, cite un semn de întrebare cit o viață, poate și mai mare, dansuri, un step, dar așa, bine bătut pînă scoți din suflet unt! Și întotdeauna gluma, guma ce sterge ușor, fie supărare, fie dor.

În cinema, fiecare artist din fire se

joacă pentru întreaga omenire, arde cu fiacără mare de la ambele capete, grăbită luminare.

De-a ce se joacă? De-a viața. Dar nu rareori regizorul strigă: „Se vede așa, se vede așa!” Și deodată, pe platoul de filmare, ca-ntr-o eprubetă, începe totul să fiarbă, să dea colțul la iarbă, să încărunească o barbă.

Și o spun tuturor, cu atîta e mai mare un actor, cu cit adună-n el de zor, nenumărați oameni, ciopor; un soldat, un filozof, un poet, un croitor, chiar și-un comis-voiajor.

Toate aceste personaje vor, nu vor, se fac comode” în omul-actor. Unele cu diplome, cu educație aleasă, altele minus cei șapte ani de acasă, discută aprins, ba chiar se ceartă toată ziua între ele. În loc de argumente își dau cite-un picior (ce să faci, unele personaje sînt mai din topor). Și cu cit grupul ăsta e mai mare și mai energic, cu atît artistul e mai talentat.

În Planeta de cinema, după ce se dă unui vis citire, totul devine numai pregătire: „Dumneata stai lângă dumneai, tu în cușca cu lei. Nu te speria, ești în cinema. Chiar dacă un leu gustă din tine cu adevărat, fii liniștit, spectatorii rămîn convinși că totul a fost trucat”.

Apoi „minunile” vin în suvoi. Un semn și cad ninsoși sau ploii. Într-o simplă cameră se ridică valuri uriașe din ocean. Cineva suflă ca-n supa fierbinte și plimbă norii pe tavan. Răsare soare, se aprind stele. Vă-nchipuiți că-i simplu ca la-nșirat mărgele?

Cînd ești la cinema și rizi sau plîngi nu bănuiești ce multe fapte, mari sau simple, toate omenеști, se adună-n film, ca tu, cu adevărat, să îi trăiești.

Și acum să vă spun ce-am aflat de la cineva din Planeta de cinema. Ca un făcut, cel mai comunicativ se pare, continuă să rămînă filmul mut. Acolo, sinceritatea jocului te mișcă, nu numai clasicul platou cu frișcă proiectat chiar în figură, celor ce prea aduc a murătură.

Și dacă-n viitor arheologii se vor lăsa după abțibildurile lăuate de acest tip de cinema, vor considera (Ha! ha!) că la începuturi oamenii nu erau prea limbuți, propriu-zis erau muți. Dar se vede că tocmai din cauza acestui friu, ideile le veneau riu.

Da, da, plină de surprize, Planeta asta de cinema!

Lucia OLTEANU

Misterul și tehnica

Vlăstar al ultimului veac — perioadă caracterizată, printre altele, și de atât de spectaculoase și radicale performanțe tehnice — cinematograful își vede istoria marcată azi, în bună măsură, determinată — mai mult decât celelalte arte — de o serie de importante cuceriri tehnice, atât în ce privește producția cât și difuzarea sau receptarea. Desigur și alte arte, în primul rând arhitectura sau artele plastice, dar și cele de o natură, să-i spunem, mai inefabilă, au înregistrat, de-a lungul vremurilor, consecințe substanțiale ale impactului cu tehnica (incluzând aici, bineînțeles, apariția și afirmarea unor noi materiale); e vorba — ca să fim mai preciși — de înfringerile privilegiate, consemnate în istoria tuturor artelor, între o mutație radicală în sensibilitatea și viziunea asupra lumii a publicului și a creatorilor, pe de o parte, și o revoluție în tehnică, pe de altă. Procesul e, fără îndoială, complex și accidentat; uneori extreme și vizibile permeabilități îi răspunde, câteodată, o aparentă și tenace insensibilitate, determinările nu sînt univoce, efectul de „feed-back” acționînd uneori din plin, influențele sînt mai rar imediate, mai des mediate, în unele cazuri, aproape instantanee, în altele întîrziate și deformate etc. Dar, este evident, că în ce privește cinematograful care, după o formulă atât de uzată încît a devenit un loc comun, este nu numai o artă,

ci și o industrie, determinările de care ne ocupăm sînt incomparabil mai frecvente și mai pregnante.

Artă contra tehnică

E destul să amintim în această ordine de idei, că însăși apariția cinematografului a devenit posibilă numai datorită unor realizări tehnice de vîrf care au încununat la sfîrșitul secolu-

Videoteca: biblioteca viitorului, pur și simplu

lui al XIX-lea un proces îndelungat și multilateral de cercetrări și experimente. La fel inventarea sonorului, cu treizeci de ani mai tîrziu, a marcat o cezură radicală în dezvoltarea artei cinematografice (că unii dintre noi pot să regrete dispariția dramatică a artei tăcute e o altă problemă, fără legătură cu tema în discuție). Într-o măsură mai redusă, dar totuși foarte

importantă, au influențat evoluția celei de-a șaptea arte inventarea și impunerea colorului sau perfecționarea mijloacelor de captare și mixare a imaginilor și sunetelor. E interesant și semnificativ însă, în același timp, că cinematografia (vrînd, parcă, să inverseze cunoscuta formulă și să demonstreze că nu este numai o industrie, ci, în primul rînd, o artă) a manifestat o, aparent paradoxală, rezistență la o serie de tehnici, care, după calculul hîrtiei, trebuiau să iasă biruitoare.

După decenii de eforturi tehnice mai mult decât merituose și după lansarea — uneori cu o întreagă artilerie publicitară — a diferite formule de cinema în relief, această inovație n-a prins, a rămas cu totul și cu totul marginală, stîrnind într-o măsură tot mai redusă curiozitatea, dar în nici un caz interesul publicului spectator (ca să nu mai vorbim de faptul că aproape nici un creator, cît de cît serios, nu s-a aventurat pe acest drum). Un succes, doar vremelnic, pe care anii nu l-au confirmat, ci dimpotrivă, au înregistrat și diferite formule de ecran lat (cinemascop, cinerama, ciclorama etc.), astăzi aproape întreaga producție mondială revenind la formatul standard. Nici nu mai e cazul să amintim aici și alte „inovații”: răs-pîndirea de mirosuri, provocarea de zguduiri — ca la premiera filmului **Cutremurul de pămînt** etc. etc., moarte îndată după naștere și care

n-au lasat urme decât în paginile de curiozități ale almanahurilor. Nu e locul să analizăm aici cauzele acestei neașteptate rezistențe a cinematografului la anumite performanțe tehnice. E destul să consemnăm că această rezistență dovedește consolidarea structurilor specifice ale artei filmului, ceea ce duce la faptul că nu mai pot fi asimilate decât acele inovații tehnice care corespund, într-un fel sau altul, structurilor amintite, perfecționându-le expresivitatea sau revalidându-le virtualități până atunci nedezvaluite.

Din unghiul receptorului

Factorul „tehnic” a fost invocat — pe bună dreptate — și în legătură cu confruntarea masivă a cinematografului cu televiziunea, începută în anii '50 și desfășurată din plin în anii '60. Procesul provocat de această confruntare nu este încă încheiat, dar de pe acum ne putem da seama că pronosticurile unor cercetători pesimiști după care cinematografia a intrat într-o criză mortală nu s-au confirmat

și nu au vreo șansa să se confirme.

Nici soluțiile prea logice și liniare preconizate de alții, după care, într-o posibilă diviziune a muncii, cinematograful i-ar reveni filmele de amplă acțiune cu largi desfășurări de mase, iar televiziunii filmele intimiste, cu puține personaje în spații restrânse, filme folosind cu predilecție prim-planul, sau chiar gros-planul, nici aceste soluții,

Unde se termină tehnica și unde începe arta?

decî, n-au devenit realitate curentă. Doar activitățile mediatiche, specifice celui mai puternic mijloc de comunicare de masă al contemporaneității, televiziunea, s-au restrîns tot mai mult în sfera creației cinematografice.

Dar cîteva consecințe de importanță excepțională și cu bătaie lungă s-au conturat în mod clar: 1. creșterea considerabilă — datorită retransmiterii pe micul ecran — a celor ce vizionează filme (cu toată reducerea continuă a frecvenței săliilor de cinema, numărul spectatorilor a sporit — grație Tv — de peste trei ori în ultimii cincisprezece ani); 2. datorită acestui fenomen, circa trei sferturi din filmele vizionate anual, ajung la spectatorii prin intermediul micilor și nu al marilor ecrane; 3. sporirea calității recepției, dată fiind posibilitatea ca un film să fie văzut și revăzut nu numai în timpul programării sale vremelnice în rețea, ci și în timpul curentelor reluări la televiziune; 4. dezvoltarea culturii cinematografice a spectatorilor care nu trebuie să se mai mulțumească doar cu filmele la zi, prezente în stațiunile difuzării, ci au acces, într-o măsură tot mai mare, la opere din diferite perioade și din diferite zone de cultură; 5. receptarea prin televiziune a adus inflexiuni incontestabile în viața regizorală a majorității autorilor ca și în arta interpretativă.

Cadrul-video sau cadrul-sală?

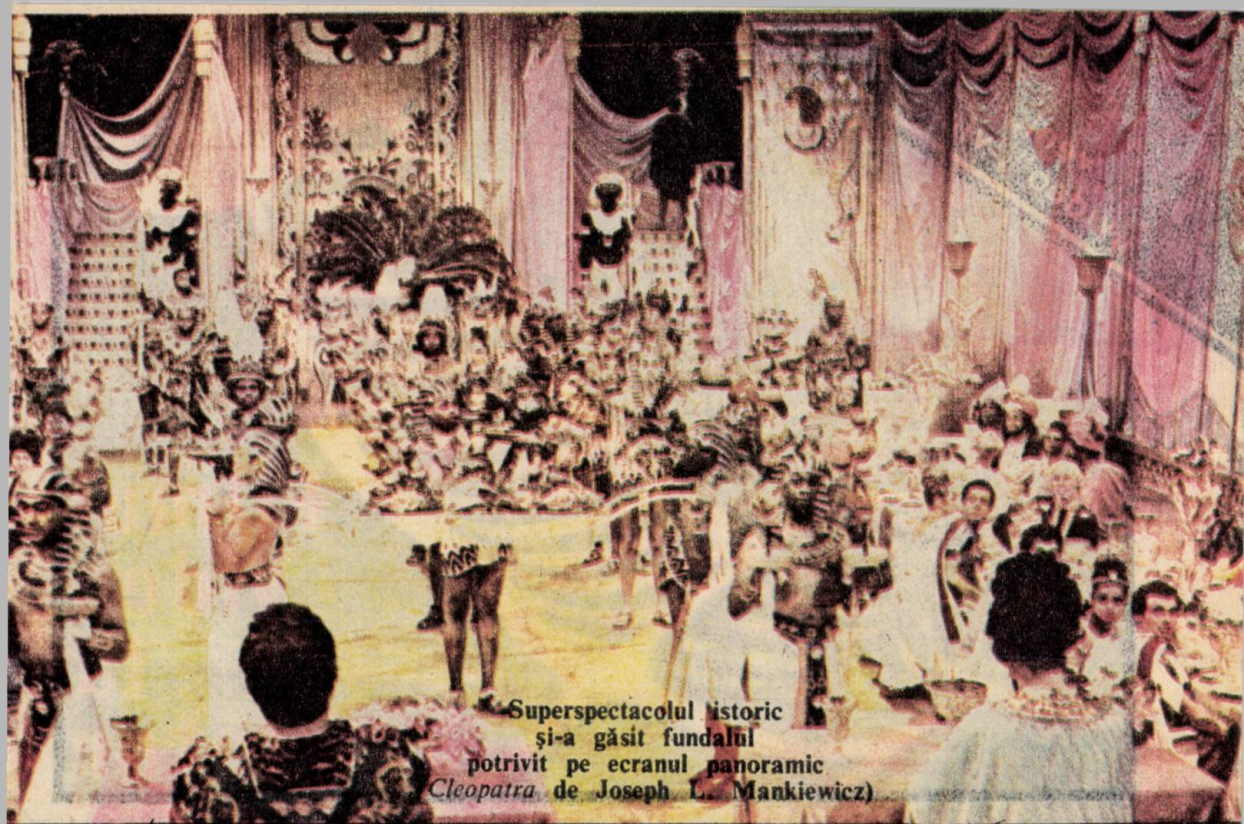
În zilele noastre cinematografia trăiește o nouă mare confruntare și anume cu tehnica video. Consecințele acestei confruntări sînt, desigur, numeroase. În rîndurile, care urmează am vrea să ne referim însă, numai la implicațiile pe care această nouă tehnică o are asupra artei cinematografice. Se știe doar că, după cum nu orice pagină tipărită este literatură, nici orice suită de imagini imprimate pe peliculă nu este artă cinematografică. O anumită formă de jurnalism, dar și un anume tip de instruire științifică care includ de la documente de actualitate pînă la divertismente de tot felul, inclusiv programe didactice sau publicitare, dar și spectacole (teatrale, muzicale, coregrafice etc.) conservate pentru posteritatea imediată sau mai depărtată și-au găsit în film un suport privilegiat. În această direcție, nu lipsită deseori de implicații culturale importante, tehnica video aduce o contribuție de prim ordin. Un gen apărut pe baza acestor tehnici — ne referim la așa-numitele „clips”-uri poate constitui — cine știe? germele unui nou tip de divertisment de calitate sau numai un experiment artistic de largă deschidere.

Dar, și în ce privește arta cinematografică propriu-zisă răspîndirea vertiginosă din ultimii ani — și procesul e abia la început — a videocasetelor, a videodiscurilor nu e lipsită de consecințe foarte importante.

În primul rînd, continuînd și amplificînd considerabil un proces declanșat — așa cum am văzut — de televiziune, tehnica video permite o difuzare, practic fără limite, a producției cinematografice și nu numai a celei recente. Dacă în cazul televiziunii, mai eram încă la discreția unei selecții exterioare, respectiv a programării realizate de organizatorii Tv, de data aceasta spectatorul apeling la stocurile din ce în ce mai bogate de casete (ne referim, bineînțeles la o situație care, chiar dacă nu aparține încă prezentului, poate fi raportată, fără greșală, la viitorul apropiat) își poate ei programa singur viziunile



Micul ecran,
pe atunci
fără culoare,
și-a aflat
argumentele
seducției
în poveștile
cu „va urma”.
Susan Hampshire
și Eric Porter
în serialul
Forsythe Saga



**Superspectacolul istoric
și-a găsit fundalul
potrivit pe ecranul panoramic
Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz)**

și revizionările în raport cu gusturile, preferințele sau interesele sale. De aici decurge o schimbare esențială a orizontului de așteptare al publicului și, implicit, și al creatorilor, în măsura în care devenim contemporani cu toate operele semnificative ale cinematografului și în măsura în care accesul la ele devine o realitate.

Estetica receptării

Aceasta antrenează și o altă schimbare importantă. De-a lungul deceniilor, filmul s-a dezvoltat și s-a constituit (abstracție făcând și de alte determinări esențiale) ca o artă a spectacolului. Ori: tocmai acest caracter de spectacol public este astăzi pus în discuție, datorită televiziunii și, mai ales, videocaselor. Dacă privim opera cinematografică din punctul de vedere al esteticii receptării (tezele Școlii din Konstanz și ale altor altor esteticieni au demonstrat fertilitatea unei asemenea abordări) nu se poate să nu sesizăm că schimbarea cadrului de recepție antrenează, implicit, o altă modalitate de înțelegere și apreciere a filmului. Sub ochii noștri se destramă tot vechiul ritual al deplasării la spectacol, al vizionării într-un cadru public (o sală în care sînt alte sute de spectatori), dar, în același timp, închis, individual, căci spectacolul se desfășoară într-un înțineric mai compact și mai puțin comunicativ decît cel din sălile de concert sau de teatru. De aici, o anumită ambiguitate între public și individual, între concretețea imaginilor și caracterul oniric al percepției unor umbre ale unor umbre. De aici, o vrajă specifică despre care nu mai știm în ce

măsura poate fi reconstituită într-o vizionare în cadrul familial sau, în curînd, în cadrul strict individual. Pe măsura ce noua tehnică se va impune, receptarea se va asemana tot mai mult cu lectura unei cărți din bibliotecă (videoteca va fi o astfel de bibliotecă) personală. O asemenea "Jectură" va fi, poate, mai fecundă decît actuala vizionare în sală (să ne gîndim la posibilitatea reluării repetate sau a opririi pe secvențele ce se cer meditate) dar, indiscutabil, va pierde ceva din aura care înconjoară acum spectacolul cinematografic. Poate fi apreciat pe deplin, în întreg adevărul său artistic un film văzut la video? Răspunsul nu poate fi decît negativ altîm timp cît e vorba (și aceasta e situația prioritară în momentul de față) de o operă gîndită de autorul ei nu pentru cadrul-video, ci pentru cadrul-sală.

Formatul, forma, conținutul

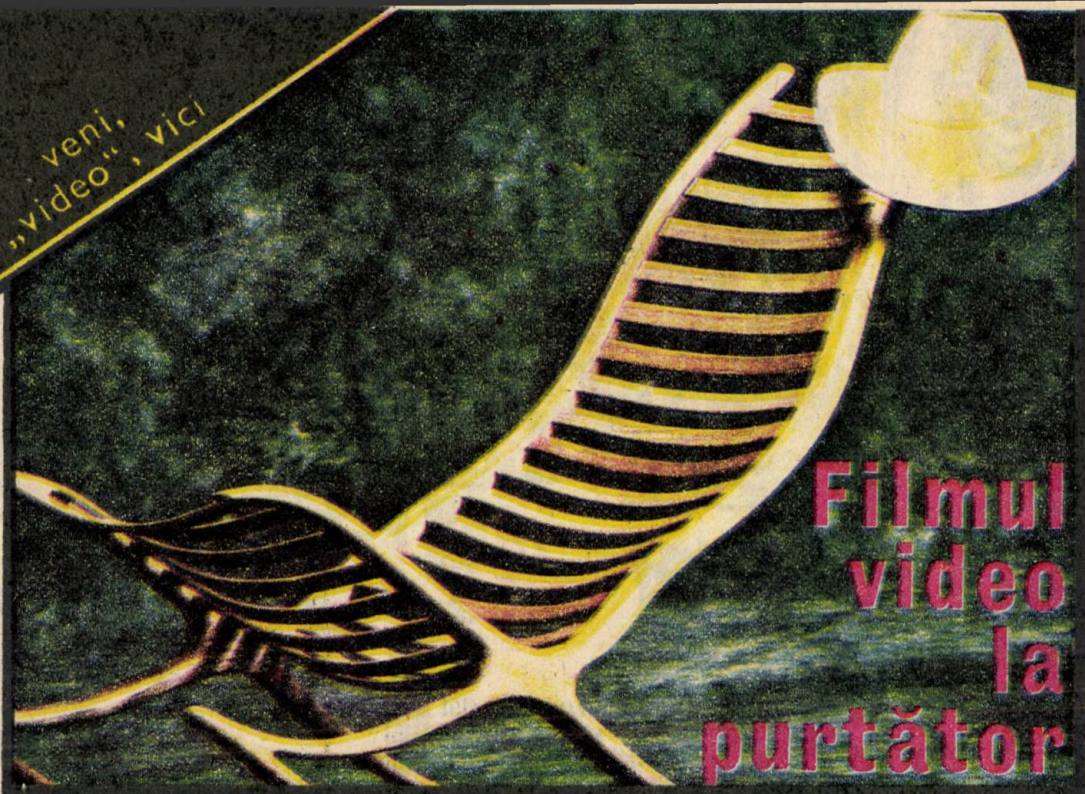
Într-un fel, problema e asemănătoare și în ce privește formatul. Nu e o simplă chestiune de formă, ci și de conținut. Structura operei de artă cinematografică înglobează ca o componentă esențială și acest cadru (de aici, poate, și cvasi-eșecul, de care pomeneam mai înainte, al diferitelor formule de ecran extins). E evident că jocul imaginilor corespunzînd unei anumite strategii presupune și o anumită încadrare spațială. Ca și tăcerile, ca și elementele imobile ale peisajului și decorului, raportul numeric care stă la baza unui anumit format contribuie la tensionarea narațiunii, la concentrarea sau expansiunea anumitor

efecte. Impunerea unui alt standard (respectiv a standardului video) va antrena, ineluctabil, o modificare a demersului creator. Felul în care se rezolvă dilemele concert-disc sau galeria de tablouri-album de artă nu oferă suficiente elemente pentru a da răspuns cîvingător problemei de care ne ocupăm.

Desigur, nimic nu se poate opune procesului de lărgire considerabilă a accesului la opera filmică pe care-l presupune răspîndirea, continuă, a televiziunii și a tehnicii video. Dar, în ce ne privește (și exemplul evocat mai înainte, al celor cîtorva decenii de coexistență cinematografie-televiziune este, credem, concludent) nu împărtășim opinia că vizionarea în sală (vizionare-spectacol) este sortită să dispară. E dificil în momentul de față să încercăm să trasăm linia soluției viitoare (și dealtfel, nimeni, după știința noastră, nu riscă asemenea previziuni). La nivelul gusturilor noastre de azi am putea spune că soluția cea mai bună este să vezi întîi filmul în sală, în cadrul conform căruia a fost creat, și să-l revezi ulterior, odată sau de mai multe ori, pentru aprofundare, studiu sau, pur și simplu, pentru plăcere, la video. Soluția poate fi cea mai bună, dar este în orice caz fantastică, căci unde să găsești pe ecrane pentru o primă vizionare, mai ales dacă nu locuiești într-o metropolă cu cinematotecă și cinematografe de artă, toată puzderia de filme din toate epocile și din toate țările pe care o revărsă continuu producția video?

H. DONA

„veni,
„video”, vici



Filmul video la purtător

Toată istoria cinematografului poate fi cuprinsă în rafturile unei biblioteci. Opere clasice — neimbătrânite de trecerea anilor sau premiere — neverificate

încă de cenzorul timp — încep să-și găsească azi spectatorii la ei acasă. Să ne imaginăm că vedem sau revedem împreună câteva din filmele ultimilor ani.

După repetiție

Gustul sperat

În copilărie, bunicul m-a învățat să măninc mai întâi zeama din supă. Doar așa, spunea el, voi găsi carnea de pe fundul farfuriei. Prima dată am găsit-o, într-adevăr, și de atunci măninc supă cu poftă, obișnuit să rămân cu gustul sperat, la sfârșit. Prin-o tainică „sinestezie”, gustul meu estetic operează la fel, cu tacita conștiință a chinului dătător de durată oricărei faceri. O săptămână a filmului suedez m-a reamintit similitudinea, cu pregnanță, cu brutalitate chiar. Pentru că ea a debutat cu un film de excepție, formulat aproape alchimic după gaussianul „maxim de gînd în minimum de cuprindere”, un film demult asteptat, însă pentru mult mai târziu și tocmai de aceea surprinzător în grandioasa lui modestie, în surdina lui răspăcată și demnă. După repetiție, al

lui Ingmar Bergman, uimește însă nu atât prin conținutul său filmic, adevărată artă poetică a universului bergmanian: într-un fel sau altul, încă din anii cincizeci, aproape fiecare film al regizorului suedez a izbutit să poetizeze din nou actul creatorului posedat de idee, să motiveze în marginea logicii nemărginirea clipei lui de har. Stau măturie fie și numai Plouă peste dragostea noastră, Închisoarea, A șaptea pecete sau Noaptea salimbancilor. Ca și în capodopera de pină atunci, Fragilii sălbatici, metafora acestor filme pare să-și nelimezeze sensurile: ambiguitatea, deloc criptică, se prelungea mereu cu alt grad de libertate a intenției, delimitată, doar formal, de scenariu. Prin „supă” cenușie a imaginii, în drum spre miezul ei de carne și de viață, se simțea se presimțea cu voluptate „gustul” Ideii. Bucuria de a se afla trist prin creație pare definitivă pentru Bergman. Metafora lui, oricît de răscolitoare în subsidiar, marca jubilația artistului după extraordinarele spectacole ale propriei inspirații.

Spectacole care par azi doar repetiții pentru un film intitulat pur și simplu După repetiție. Un film-piesă de cameră de numai șaptezeci de minute, făcut pentru televiziune într-un timp record și prezentat la Paris, simultan cu o piesă de Shakespeare in-

delung elaborată pentru scenă cu aceiași actori. Un film care a stîrnit emagiile presei franceze concomitent cu criticile drastice la adresa lui Bergman pentru „montarea” piesei de teatru în umbra careia a fost realizat. Un film ce parcă s-ar fi vrut oarecare și care, din... Intimplare — e fundamental. Un film unde decorul este, ați ghicit, scena și singurătatea de după spectacol, iar subiectul răzbate, cum lesne se poate bănuși, dintr-o discuție purtată de regizor cu actorii. Doar că, în loc de scenă trebuie spus, cu gîndul la Shakespeare, viață, iar dialogul trebuie înțeles ca un confesional. Sugestia inițială e a unei drame filmate, dar sala goală din spatele acelei scene de teatru nu apare pe ecran, ea fiind substituită cu sala plină a cinematografului unde rulează filmul. Astfel, decorurile și textul plasează conflictul în ficțiune dramatică, în vreme ce tehnica filmării, de-o lentoare calmă, distantă, aproape maiestruoasă, reproiectează ficțiunea în real. „Cel mai frumos mod de expresie a actorului este privirea lui”, spunea undeva regizorul. Își poate ilustra sentința cu privirea de stînx a lui Ingrid Thulin, în rolul (și în situația) vedetei complexate de vîrstă propriei glorii, sau cu ochii Lenei Olin în căutarea unei brătări ce nu există pe scenă, acolo unde ea se reîntoarce

mereu, dintr-un reflex al destinului, pentru a repeta încă o dată ceva din „Piesa-Vis” a lui Strindberg, ori poate din „filmul-realitate” al lui Bergman. Între meditația regizorului din film, interpretat de Erland Josephson și cea a regizorului filmului există, neîndoielnic, o relație biunivocă. Aforismele (sic!) acestui film sînt aforismele lui Bergman. Reproduc din memorie: „un regizor trebuie să învețe, să asculte și să tacă; sufăr și sînt singur — e singurul mod în care mai pot fi ex-

presiv; temperatura unei pasiuni e măsurată doar de singurătatea ce o precede; mișcare, glasuri, figuri, nemiscare, magie... totul reprezintă, nimic nu este; poți juca atît de prost numai dacă ai talent”, ș.a.m.d. Obșnuit să esențializeze, Bergman vorbește firesc asemenea unui înțelept. Parabola lui nu mai lărgeste sensul, ci-l limpezeste, redînd cuvintelor cîndori primordiale. Obșnuit să se exprime dinamic, prin verb, artistul ajunge prin substantivizare la pro-

verb. Aîdinele orate ce subliniază citate din piesa iconoclastului Strindberg, sau aparițiile regizorului dus pe gînduri, intelectualizează imaginea, conferindu-i gravitatea generalizării. Tristețea a devenit creatoare prin ea însăși, reversul ei înmugurește în chiar perseverența scepticului nihilistit: „ceea ce m-a îngrijorat mai mult în acel moment este că nu puteam auzi clopotele”, conchide Bergman în secvența finală.

Cîndva, John Donne afirma transant, într-un fragment ce a dat și titlul unui roman de Hemingway: „Niciodată să nu întrebi pentru cîine bat clopotele; pentru tîine bat”. În clipa de sublim a creației de după jocul-spectacol, de după repetiție, clopotele nu mai bat fiindcă sînt înmărmurite. Pe limba lor, artistul tace, iar spectatorul deprinde gustul sperat.

Daniel DANIEL



Viața ca teatru, scena ca viață: Ingmar Bergman, Lena Olin, Erland Josephson în *După repetiție*, film inspirat de întîlnirea regizorului cu actrița Liv Ullman



Fanny și Alexander

Fantoma copilăriei

Bergman îl pune pe Alexander să privească de sub masă la tot ceea ce-l înconjoară; dîncolo de claustromania autobiografică, faptul ne indică că totul va fi prezentat din unghiul de vedere al unui copil. Primul cadru al filmului — și prolog totodată — îl constituie teatrul de păpuși al lui Alexander, reluat, pentru augmentarea sensului, în final. Singurul meu talent este că iubesc această mică lume din interiorul zidurilor groase ale scenei. Afară este lumea mare și uneori lumea mică izbutește, pentru o clipă, să o reflecte pe cea mare, astfel încît să o înțelegem mai bine. Sau poate că noi, dăm celor ce vin aici prilejul să uite cît e de dură lumea de afară. Teatrul nostru e un mic spațiu al ordinii, constiințiozității al rutinii și al dragostei” — spune la început Oscar, tatăl lui Alexander.

Pentru regizorul care a trăit de la 20 de ani aproape în exclusivitate în lumea scenei și a platoului de filmare, replica devine profesiune de credință, oferind totodată și cheia unei posibile lecturi a filmului. Pentru Bergman Teatrul înseamnă Casă. Strălucirea teatrului se prelungește, astfel, în fastuoasa decorare a interioarelor, impresionant pregătite în așteptarea Anului Nou, dezvăluind o lume imensă în ochii lui Alexander. Chiar și măștile emblematiche prezente în micul teatru-joc al copilului se regăsesc parcă pe chipul comensilor adunați în jurul mesei festive: infantil și angoasat, unchiul Carl poartă masca tragediei; cea a comediei o afișează veselul Gustav Adolf, prosper om de afaceri și amoretz fără limită de

veni,
"video", vici



Lumea
văzută
prin
ochii lor
(Fanny
și Alexander
de Ingmar
Bergman)

vîrstă. Intrarea în scenă o dă bunica Helena, șefa clanului, care, de la fereastră, ca din proscenium, spune cu mindrie, mîndria de a stăpîni o casă, un teatru cu actorii săi: „Familia mea!“. Despre Oscar — tatăl, director de teatru, Helena spune că este un actor slab. Intr-adevăr, o viață întreagă n-a reușit decît să se joace pe sine. Ultimul său rol, „fantoma“ din Hamlet, și-l va asuma parcă și după moarte, tulburîndu-l pe Alexander, copilul înclinat să confunde fantezia cu realitatea. Emilie-mama, și ea acrită, poartă „o mie de măști“. Așa putem înțelege cum s-a apropiat de Oscar, iar după moartea acestuia, de diabolicul pastor Vergerus. Dar credincioasă i-a rămas doar Teatrului: pentru a câștiga Teatrul a venit lîngă Oscar, pentru a nu-l pierde i-a părăsit pe Vergerus. Vina acestuia din urmă este că poartă doar o singură mască „Jipit de chip“: cea a canoanelor religioase pe care le impune celor din jur. Dar pastorul poate fi interpretat și ca o proiecție a lui Alexander care resimte realitatea ca pe o agresiune. Prin forța imaginației, copilul înscenează moartea lui Vergerus — tatăl

său vitreg, neutralizînd astfel instrumentul opresiunii pe care pastorul îl reprezenta.

Alexander jucîndu-se cu lanterna magică și cu teatrul de păpuși, fantazînd fără să aibă conștiința minciunii, transformînd casa în teatru și rudele în personaje, schitează portretul, autoportretul artistului în copilărie.

Asistăm la o succesiune de tablouri: petreceri, înmormîntări, nunți, botezuri — ca într-un veritabil spectacol închinat Teatrului. Este modalitatea prin care regizorul face, după propriile-i spuse, „o declarație de dragoste vieții“. Și pentru că viața înseamnă pentru el teatru, filmul se încheie cu un citat din Strindberg: „Orice se poate întîmpla, totul e posibil și probabil. Timpul și spațiul nu există. Pe fundalul unei lumi nesemnificative, imaginația țese noi modele“.

Lumea copiilor înseamnă joc, spontaneitate, înseamnă viață. Lumea copiilor și lumea artiștilor se suprapun, minciuna și adevărul par a-și da replica într-un fascinant joc de lumini și umbre.

Marina ROMAN JUC

Barry Lyndon

Furioșii
de acum
două veacuri

Stanley Kubrick este unul dintre acei regizori care-și permit să realizeze filme de cele mai diverse genuri, fără inhibițiile domeniului neexplorat încă sau ale posibilului eșec. Cariera sa nu este „îngreunată“ de vreo temă recurentă, de o imagine obsesivă, ci ne apare ca fiind situația exemplară a unui cineast, care, indiferent de subiect, susține credo-ul calității. Kubrick este capabil să schimbe radical, de la film la film, atât problematica impusă de subiect, cît și stilul. El pare să vrea, cu fiecare film, să ducă pînă

Un profesionist
exemplar,
indiferent de gen
sau subiect

la limita extremă trăsăturile specifice de gen ale subiectului ecranizat. Portocala mecanică este o satiră sulfuroasă la adresa unei societăți care este incapabilă să controleze un individ deviant, anti-eroul, aberant în comportament. **Dr. Strangelove** sau **How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb** (Cum am învățat să nu-mi mai fac griji și să iubesc bomba) o comedie burlescă pe tema amenințării izbucnirii unui război atomic de necontrolat; **Odiseea spațială 2001**, film SF care, prin calitatea imaginii și a jocului liber cu imaginația, rămîne un moment de referință al genului; **Shining**, un film de tipul „roman gotic“, o poveste de iarnă în care o familie rămîne izolată în munte, într-un hotel blîndit de spectrele foștilor locatari; **Barry Lyndon**, istoria exemplară a ambiției ș.a.m.d.

Kubrick nu se repetă, și nu ține cu tot dinadinsul să rela cu fiecare

film acel ceva inefabil, ci se lasă de fiecare dată captat de materialul filmului ecranizat. Mai aproape de formula regizorului de teatru, care se adaptează unui libret impus, el încearcă să ducă expresia filmului la consecințele sale extreme fără a-i distruge inteligibilitatea și fără să facă mari concesii comercialismului. El respectă fără scăderi convenția SF, satira comediei sau a romanului picaresc, cum e cazul în *Barry Lyndon*.

Filmul are în centru evoluția unui tânăr irlandez care încearcă să suie pe scara socială, să capete un statut și o poziție. Ridicarea și căderea, aventurile și nefericirile eroului care încearcă să cucerească lumea, înfruntând-o sint elaborate, la început, într-un ritm lent, în care tensiunea se acumulează gradual. Filmul urmărește cum eroul adună reușitele: blazonul, numele, averea, familia. Apoi nereușitele: datoriile, pierderea averii și faimei

eroului sint specifice epocii duelurilor. Duelul tânărului irlandez, neclințit în încăpăținarea sa, cu ofițerul englez infatuat, duelul, care-i va aduce nenorocirea, cu fiul vitreg, ce ezită între tăria urii și lășitatea paralizantă — sint momente de acută intensitate. *Barry Lyndon* se remarcă prin sugestia ritmului adaptat romanului fluviu, prin calitatea imaginilor, regizorul fiind atras de reconstituirea unor tablouri de epocă prin intermediul unor savante compoziții de interior, prin prezența discretă a lumini (filmările sint făcute în majoritatea cazurilor la unica sursă a luminării), prin jocurile de culoare dintre costume și ambianțele secolului al XVIII-lea, prin compozițiile de grup, balurile sau mișcările de paradă ale trupelor prin culoarea ideal enunțată a peisajelor. Și, în final, prin pecetea Kubrick.

Valeriu DEAC



Ryan O'Neal,
aici nu
în *Barry
Lyndon*,
ci într-un
western

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

Bogate și celebre

Un portretist
al femeii

Întrebarea pe care, de obicei, ne-o punem în legătură cu filmul din urmă al unui regizor este, în ce masură un asemenea film poate fi (sau trebuie) socotit drept „testamentul artistic” al respectivului?... Așa s-a întâmplat, spre exemplu, cu *Inocențiu* — în care o bună parte a criticii a descifrat „dispoziții testamentare” și un soi de „ars poetica” la care, cînd realiza filmul, nu cred că Visconti s-a gîndit intr-adevăr.

Că artistul autentic lucrează mereu într-o „dispoziție testamentară” — înțercind, adică, cu fiecare nouă creație, să dea tot ceea ce are mai bun, mai adevărat, mai puternic într-insul —, asta-i altceva... Din acest punct de vedere, orice creație — adușă, cit de cit, la desăvîrșire — rămîne „legatara testamentară” a autorului ei, și nu cred că în *Ghepardul* itelînim „mai mult” sau „mai puțin” Visconti decît în *Pămîntul se cutremură* ori în *Inocențiu*.

Să fie ultimul
său film, legatul
lui testamentar?

Asadar, la întrebarea de mai sus, as răspunde cu o altă: de ce — doar pentru că e „cel din urmă”?... Polemica, deci, e în primul rînd cu mine — mai exact, cu propria-mi tentativă de a considera ultimul film al lui Cukor drept un „testament”.

S-a spus, și eu nu fac decît să repet după alții, că George Cukor și-a realizat filmele în lăuntrul sistem-ului; regizorul însuși declara, cu bonomie, că nu se considera un „autor” — de unde și concluzia că problemele limbajului nu l-au interesat niciodată... Cu toate acestea, filmele sale nu-i poartă pecetea într-o măsură mai mică decît cele pecetluite de semnătura unor mari autori, și se poate spune că nu există — în „sistem” sau în afara lui — regizor care să poată fi caracterizat mai ușor (și mai pregnant, totodată) decît el.

Căci Cukor este, înainte de toate, un portretist al femeii — și lista actrițelor cu care, în 50 de ani de carieră, și-a lucrat filmele aproape că evaluează marile nume feminine ale Hollywood-ului anilor '30—80... În această ordine de idei se situează și faptul că, la cererea expresă a lui Clark Gable, Cukor a fost schimbat

93289



Ce legătură poate fi între *Domnișoarele din Wilko* de Wajda — cu Maja Komorowska și Daniel Olbryski — și *Bogate și celebre* de George Cukor — cu Candice Bergen și Jacqueline Bisset? O idee din ambele filme: „în universul femeii, bărbatul e un intrus!”



de la conducerea marii întreprinderi „naționale” care se numea **Pe aripile vântului** — Gable motivând că regizorul „feminizează” filmul...

„Ultimul Cukor”: **Bogate și celebre**, realizat la o vîrstă venerabilă, (peste 80 de ani), nu-și dezmințe creatorul — Cukor rămîind credincios inspirației care l-a consacrat. Bineînțeles, subiectul filmului nu-și apropie vreo dezbateră (acută) de idei și nici nu ridică vreo problemă (esențială) pentru limbajul filmic (modern)... Dar, prin chiar simplitatea sa, filmul poate fi privit ca o lecție de viață, de tandrețe și de poezie — așa cum, întotdeauna, i-a plăcut lui Cukor să ne ofere. Simplă și, în același timp, deplină manifestare a propensiunii lirice a lui Cukor, **Bogate și celebre** (re)constituie o „lume a femeilor” — comparabilă, din cîteva puncte de vedere, cu **Domnișoarele din Wilko**: o lume care le permite celor două eroine să trăiască „o viață proprie, în care — cum spune Wajda, referindu-se la filmul său — bărbatul e un intrus”. Prin intermediul relațiilor dintre eroinele sale (două foste colegiene, ajunse — cum timpore — bogate și celebre), Cukor surprinde, exact și sugestiv, acea complicitate specific feminină: expresie a unui univers (lăuntric) față de care bărbatul poate aspira la o poziție cel mult tangentă.

De astă-dată, eroinele lui Cukor sunt interpretate de Candice Bergen și Jacqueline Bisset: două (semi)vedete ale anilor '60 — remarcabile, atunci, pentru prospețimea frumuseții lor — și pe care filmul le surprinde (și le re-lansează) după o (scurtă, dar semnificativă) perioadă de declin... Declin de carieră, dar și declin fizic — acel declin care aduce cu sine o „prospețime de gradul doi” (cum ar fi fizis Bulgakov)... Văd, în această alegere a lui Cukor, mai mult decît o (in)abilitate profesională — văd o idee: trecerea ireparabilă a timpului. Citită în termeni heraclitieni, ideea aceasta poate face din „Ultimul Cukor” un testament artistic al regizorului.

Regele comediei

**Industria
spectacolului**

Printre autorii de prim rang ai cinematografului american” dubitativ și contestat: așa cum îl practică un Coppola, un Lucas, un Cimino, un Friedkin, Scorsese pare preocupat, între altele, de ceea ce am putea denumi „Industria spectacolului”... Căci, dincolo de o problematică proprie, care le circumscrie și le definește personalitatea, filme ca **New York, New York**, **Ultimul vals**, **Taurul furios** (și



Fermecătorii prestigiatori ai sentimentelor
(Liza Minnelli și Robert de Niro în *New York, New York* de Martin Scorsese)

boxul e spectacol, nu-i așa?) sau **Regele comediei** se pot revendica de la aceeași obsesie a regizorului: investigarea, din multiple unghiuri, a acestei industrii — privită ca o componentă definitorie a „modului de viață american”.

Mereu aceeași, prin puterea de a trece dincolo de aparența spectacolului, privirea lui Scorsese își schimbă — de la caz la caz — calitatea: nostalgic-evocatoare în *New York, New York*; realist-reportericească în *Ultimul vals* sau obiectiv-istorică în *Taurul furios*, ea devine caustic-scrutătoare în **Regele comediei** — incitantă și incisivă parabolă a Americii (de azi, de ieri, din totdeauna) ca așa zisă „tără a tuturor posibilităților”.

Demonstrația e fără echivoc: „toate posibilitățile” devin operante numai prin fraudă, prin eludarea legii și a moralei... Și, oricare ar fi asupra spectatorului impactul unei secvențe, oricât de inspirată — prin puterea de cuprindere și forța sugestiei — ne-ar părea replica, demersul lui Scorsese nu este decât partea vizibilă a **Iceberg**-lui: critica unui „caz” devine prin amplitudine critica sistemului în întregul său.

Filmul pornește de la un scenariu dintre cele mai simple — și care se bazează pe o situație ce ni se relevă, în fapt, ca un gag de mari dimensiuni: dornic să parvină în lumea spectacolului de music-hall (pentru care avea, pare-se, o reală chemare), eroul fil-

mului și-l alege drept „țintă” pe însuși „regele comediei” (omul nr. 1 în meserie, veritabilă instituție), în viața căruia se insinuează cu atîta forță, cu atîta dorință de a fi prezent și luat în seamă, încît — în cele din urmă: adică după comiterea unui sechestrul de persoană și a unui șantaj — reușește să-și detroneze idolul din prețuirea publică și să-i ia locul... Condusă

O viziune devoratoare despre lumea din spatele cortinei

cu strălucire și ironie, trama filmului pledează — implicit — în același sens: o Americă care-și alege idoli dintre cei „fără nici un Dumnezeu”. Sub acest unghi privit, **Regele comediei** e un fel de **Totul despre Eva** la masculin.

Surprinzătoare, în film, mi se pare distribuția celor două roluri principale — lui Jerry Lewis și, respectiv, Robert De Niro.

Recuperat de Scorsese după o „pauză” de aproape zece ani — datorată, în egală măsură, bolii și depresiei —, Jerry Lewis arată aparatului de filmat o „față nouă”, de nerecunoscut pentru spectatorul comedilor sale „crazy” din anii '60: îmbătrinit și îngrășat, fără nici una din celebrele grimase (de altfel, personajul e arătat numai „în civil”, adică în afara scenei), actorul mi s-a părut excelent în masca-i (aproape) imobilă, semn al „respectabilității” industriei pe care personajul o reprezintă (ca „rege” desigur, așa cum există — la americani — un „rege al bumbacului”, unul al chibriturilor etc.).

Și mai „de nerecunoscut” e, însă, Robert De Niro.... Cu o deconcertantă puținătate a mijloacelor, o mustată, o anume pieptănătură și vestimentație, o gestică pliată perfect pe psihologia personajului, genialul actor adaugă — la marile-i izbini interpretative din *Taxi Driver*, *Vinătorul de cerbi*, *Taurul furios* sau *A fost odată America* — una de același calibru. Cred că, cu Robert De Niro, ne aflăm în prezența unui actor complet, capabil să se transforme și să treacă dintr-un registru într-altul cu aceeași strălucire și cu aceeași ușurință cu care natura însăși trece dintr-un anotimp în altul.

Și din acest punct de vedere, **Regele comediei** este un film absolut tulburător.

Nicolae ULIERIU

veni,
"video", vici

Imaginația, atu
al supraviețuirii
(Sonja Braga
în *Sărutul
femeii păianjen*
de Hector Babenco)

Sărutul femeii păianjen

**Tot despre
dragoste
și revoluție,
dar altfel**

Într-un stat sud-american aflat sub guvernământul unei hunte militare, doi oameni se găsesc izolați în aceeași celulă. Primul, un frivol visător, „artistul”, al doilea, un revoluționar grav. Artistul îi povestește revoluționarului, pentru a-i alina suferințele atroce la care este supus, un banal film de dragoste, o poveste inventată, ideală și emoționantă, o ficțiune ce tinde spre puritatea artificialului și a gratuității. Treptat, filmul se dezvăluie și constatăm că, el e susținut, în ciuda intenției de a se teatraliza, prin reflecția asupra unor situații umane limită, refuzându-și rolul de divertisment pur, în favoarea deliberării. Între cei doi se stabilește, astfel, divergența dintre două sisteme de opinii: unul își

bazează sistemul pe valorile luptei, pentru el nu au însemnătate decît gesturile strict angajate politic, iar pentru celălalt, un hedonist, nu au însemnătate decît imaginile filtrate estetic. Totuși, reclusiunea îi apropie sub semnul umanității, al compasiu-

nii, al fraternității. Treptat, se produce însă o comunicare de la un sistem de opinii la altul. Eliminarea intransigenței oarbe și acceptarea unei reorientări mai comprehensive, devin adevăratul subiect al filmului. Revoluționarul își va recunoaște dragostea pentru femeia iubită, reprimată de canoane, își descoperă vocația umană; iar artistul recunoaște necesitatea ancorării sale în sfera circumstanțelor, făcînd un gest de implicare politică. Destinul celor doi se unifică: artistul moare în plină acțiune, iar revoluționarul se va stinge sub tortură, visînd o întâlnire imaginară într-un teritoriu ideal, cu iubită sa. Filmul reia, de fapt, discuția asupra rolului și statutului artei în fața veșnicei alternative dintre un mesaj etico-politic și tentația esteticului pur. Morala filmului: a atrage atenția asupra maniei delectării în sine, neconectate la un sistem etic și politic, dar și asupra obsesiei implicării în

**Uniți sub semnul
compasiunii
și fraternității**

lupta dusă pînă la absurd care dă uitării dragostea și frumosul. Trei personaje — trei actori Silvia Braga, John Hurt, Paul Julia — intrați în cercul vedetelor, și un regizor ridicat printr-un singur film la faima internațională, Hector Babenco.



Ce se întîmplă cînd pragmatismul întîlnește onirismul?
(Paul Julia și John Hurt în același „sărut al femeii păianjen”)

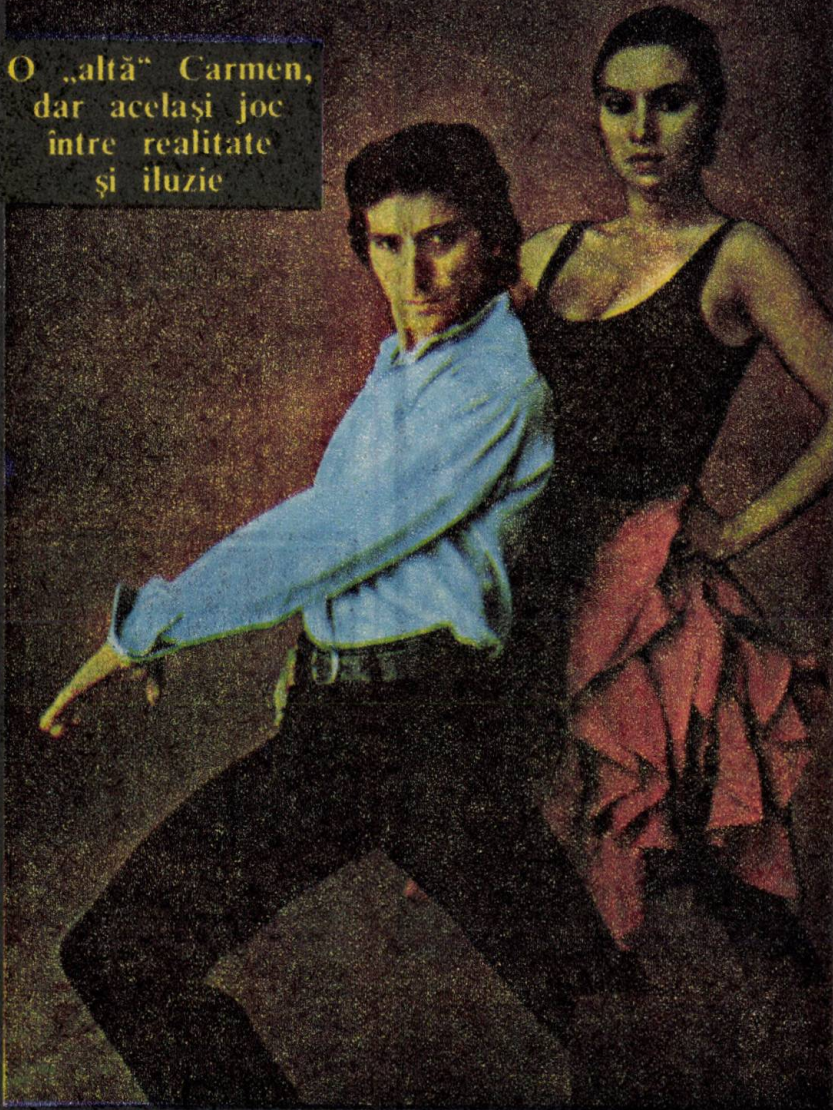
Carmen

Filmul din film

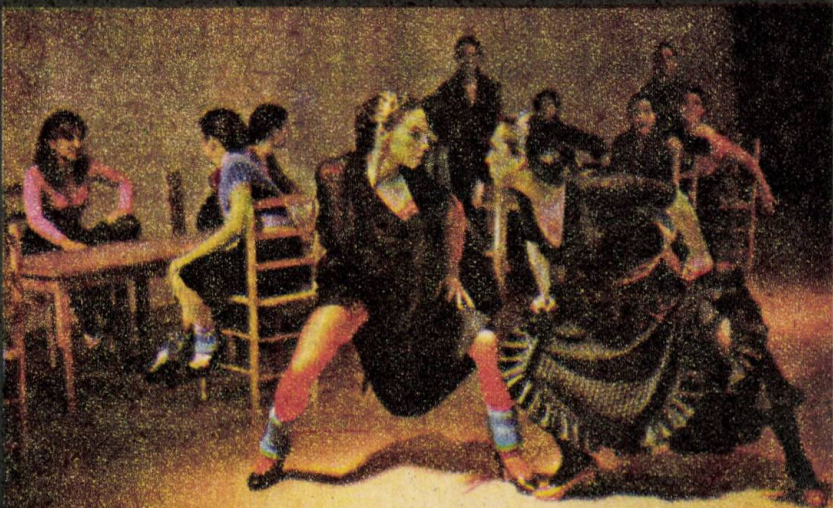
Carmen de Carlos Saura este filmul facerii unui spectacol „Carmen”. Regizorul spaniol are ingenioasă idee de a face filmul montării spectacolului de balet al operei, dar nu în maniera unui documentar, ci un film cu o autonomie specifică, urmărind paralelismul dintre destinul actorilor (dansatorilor) cu cel al personajelor (din nuvela lui Mérimée și opera lui Bizet) până la confundarea lor din final. Pentru a sublinia demarcația dintre realitate și ficțiune, Saura folosește muzica într-un mod neașteptat: Dansurile baletului sînt de inspirație populară, iar muzica din fiecare secvență va urmări tocmai trecerea de la muzica de gitară la arilei operei. Fiecare secvență va urmări trecerea de la starea de exercițiu, de tatonare a muzicii, a decorului, a dansului la istoria ideală, în care dans, muzică, decor și poveste converg într-un întreg armonios. Ideea lui Saura este de a face din portretul lui Carmen „plină de strălucire și de atracție, îmbinînd gesturile fecioarei și cele ale neînfrinatei, rînd pe rînd blîndă și crudă, perversă și inocentă, credincioasă și senzuală, ea nu cunoaște altă lege decît cea a capriciilor sale cărora îi se supune pentru a le ignora deîndată” o metaforă. Filmul este străbătut de tensiunea datorată ezitării de a situa cu siguranță gesturile și replicile personajelor, fie în planul istoriei dansatorilor, fie în planul istoriei Carmen. Astfel, o scenă începe cu imaginea echipei: tehnicienii, balerini și costumiere care dansează, în sala de repetiție; pe scenă e sărbătoare și oamenii dansează, dar și în scena din „Carmen” e sărbătoare. Balerina care o interpretează pe Carmen dansează cu un figurant îmbrăcat în toreador. Coregraful, Don José, gelos, îl înfruntă pe toreador. Încă nu știm cu siguranță dacă înfruntarea dintre cei doi e jucată sau e reală, nu știm dacă cei doi își dispută, cu adevărat, înțietatea asupra balerinei. La sfîrșit, scena se arată a fi doar o repetiție. Dar o privire aruncată de eroină ne face să înțelegem că nu fusese numai o joacă, o convenție profesională. Îndoiala se strecoară din nou: iluzie sau realitate? Pînă cînd, în final, eroul respins de eroină, într-un acces de gelozie și frustrare, o ucide, în timp ce tocmai scena jucată i-o cerea să o facă. Dilema rămîne: coregraful gelos se răzbună pe balerină sau doar Don José pe Carmen? Ceea ce rămîne este senzația de maximă tensiune a dansului și muzicii.

Valeriu DEAC

O „altă” Carmen,
dar același joc
între realitate
și iluzie



Nuvela lui Mérimée și opera lui Bizet
reunite sub bagheta regizorului Carlos Saura
(Laura del Sol cu Antonio Gades și Christina Hoyos în
„Carmen”)



veni,
„video”, vici



„Și un omagiu adus femeii
(Margarita Terekhova în *Oglinda*
de Andrei Tarkovski)

Oglinda

Principiul feminității

Filmul lui Andrei Tarkovski — *Oglinda* (titlul e asociat cu realitatea psihicului ca spațiu al reflectării) — reprezintă un moment de cristalizare a stilului și concepției artistice ale regizorului sovietic. Realizat ca o succesiune de amintiri, filmul suprapune secvențe ale biografiei artistului (imaginile copilăriei), cu cele ale simbolului feminității, în ipostaza sa maternă sau conjugală, cu cele ale unor evenimente istorice, folosind o construcție ce întrepătrunde imaginile peisajului cotidian în stil de documentar alb-negru și viziuni onirice. Biografia spirituală, imaginară — rele-

vanta în ordinea creativității — a regizorului este concepută în relația sa cu contingenta istorică și în raport cu principiul feminității. Tarkovski reușește cu acest film un discurs despre starea creatorului. Stilistic, filmul filtrează această stare prin modelul plastic al picturii renascentiste (Leonardo Da Vinci) și prin modelul conceptual mitic al „tinerei fete”. Arhetipul „tinerei fete” la care regizorul apelează justifică prezența recuzitei simbolice: ploaia (insistent repetată în film), focul (mina tinerei care acoperă flacăra), sacrificiul ceremonial, fințina, ciinele infernal, cît și semnificațiile simbolice ale unor elemente sau scene cheie a comportamentului personajelor, a metaforelor, imaginilor și a obiectelor simbolice utilizate. Arhetipul său ne trimite la studiul „Tinara fata divină” care definea prezența unui principiu feminin asociat valori-

Două imagini suprapuse: imaginea mamei și imaginea femeii iubite

lor simbolice ale fertilității, creației și immortalității manifestate în miturile închinete zeitelor grecești. „Tinara fata” concentrează în sine ideea destinului supraindividual, caracteristic feminității: orice tinără fată conține în sine, virtual, întreaga descendență. Prezența mamei și fiicei într-o singură unitate marchează expansiunea temporală; experiența immortalității prin mamă: viața este anterioară, prin mamă: viața este ulterioară, prin fiică.

Filmul reia valențele arhetipului și-i marchează prezența prin suprapunerea imaginii mamei protagonistului cu cea a femeii iubite, personaje interpretate de aceeași actriță: Margarita Terekhova. Intenția este de a confunda diversele generații într-un unic portret feminin ce trece dincolo de variațiile istoriei sau diferențele dintre amintire, imaginație sau realitate. În acest context, succesiunea alternantă de secvențe de documentar ce descriu războiul civil din Spania, aspecte din cel de-al doilea război mondial și criza politică din anii cincizeci devine fundalul peste care se suprapune fața destinului. Oglinda către care se îndreaptă tinăra femeie pentru a vedea reflectarea, nu a chipului său, ci a imaginii mamei, sugerează dubla prezență a elementului reflectat și a reflecției sale. Oglinda apare obiectul prin excelență unificator și mediator între generații, dar și între istorie și reflectarea sa în creație. O scenă semnificativă o constituie reprezentarea în secvența de documentar a unei femei care aleargă în plină stradă ținînd strîns în brațe o oglindă, simbolizînd parcă încercarea

individului de a se proteja în fața violenței războiului.

Arhetipul feminității, în concepția regizorului, devine factorul motrice care permite eu-lui accesul la propria identitate. Începutul și finalul filmului reprezintă trecerea inițiată la stăpînirea cuvîntului (tinărul handicapat care reușește să-și pronunțe numele și locul de naștere; și copilul care-și strigă numele) prin contactul cu feminitatea maternă. Filmul lui Tarkovski se constituie astfel ca o transpunere cinematografică a principiului etern al feminității însăși. Un omagiu adus maternității.

Valeriu DEAC

Munții albaștri

Un peisaj din Groenlanda

Undeva, în îndepărtata Gruzie, un redactor cărunț și coleric, tanchist în rezervă, încearcă, „eroic”, să obțină aprobarea mutării tabloului de deasupra biroului unde a lincezit peste un sfert de veac. Tabloul reprezintă un peisaj din Groenlanda. Prăbușirea lui e iminentă ca și a întregului lăcaș de cultură, dealtfel. Vechimea redactorului în serv-viciul său este de 26 de ani. Cifra aminteste de-o piesă a lui Eugen Ionescu, unde pendula bate la un moment dat de douăzeci și șase și chiar de mai multe ori. Piesa e o capodoperă a teatrului absurd. Filmul *Munții albaștri* e opera realistă a regizorului sovietic-gruzin Eldar Sengheiaia. În film apar și alte personaje, pe care doar un necuposcător nu le-ar putea recunoaște. În obsedanta cadență a cadrelor de interior, defilează salariații redacției și ticurile lor. Directorul — mereu ocupat între două telefoane care îl convoacă la banchete, întâlniri și ședințe. Ticul lui, pristaistaist, este de a spune „ocin harașo”, chiar cînd i se comunică dezastru. Un redactor are funcția de a se numi Ghiu. Ticul său este să fie plecat mereu în delegație. Alt redactor visează concediul — pe care nu-l va primi niciodată. Are ticul să mănince ouă fierte pe care le ascunde în seif. Doi redactori sînt angajați într-un interminabil meci de șah. Ticul lor este să pitească piesele în cosul de hirtii atunci cînd se apropie seful. Alt redactor învață la linguaphon franceza și traduce propriile stereotipii verbale. O contabilă aterosclerotică simte în permanență că totul se

clatină în ritmul hipertensiunii ei. Un fabulist-geolog, căruia nu i s-au citit fabulele, e angajat la redacție în probleme de seismologie. Meticulos, el face hărțile sinoptice ale crăpăturilor instituției, pe care toți le consultă cu aere docte, fără ca nimeni să ia vreo măsură. Crăpăturile sînt semnalate de umilul om de serviciu, singurul care privește în sus.

Cel care prilejuiește scenariul literar al acestui „recurs la metoda” cinematografică este Soso, sau S.O.S. la puterea zero, probabil tot redactor, care distribuie, în zadar, copile manuscrisului său, „Munții albaștri”, celor care trebuie să-i dea bun de tipar. Din manuscris nu este reținut decît titlul, nimeni n-a citit altceva, toți sînt însă aprioric de acord cu concluziile, drept pentru care Soso obține avizul pentru tipărire în aplauzele tuturor.

Între timp și aparatul de filmat capătă un tic. Prin fereastra redacției dezvăluie vederea generală și metaforică a străzii: jos, mulțimea e divizată în echipele care de vară pînă iarna și reciproc, pe noroi sau în praf, joacă motobal (un fel de fotbal sui generis, pe motociclete, c-o minge care poate oricînd semăna cu capul unei „cîntărețe chele”) Se pare că motovibrațiile determină crăpături în pereți și prăbușirea cu încetinitor a instituției. „Cine are dreptul să hotărască? Cine?”, răsună, aproape metafizic, ultima replică de pe ecran. În sediul modern al noii redacții, filmată dintr-un unghi subiectiv, revin aceiași oameni cu ticurile și tabloul lor vesnic groenlandez. Fondu.

În film nu se petrece nimic, în esență: o sugerează leitmotivul (moti-



Sub lupa necruțătoare a regizorului Eldar Senghelaia
(*Munții albaștri*)

Cînd aparatul
filmează
„ticuri
și nimicuri”

vul leit), al panoramării aceleiași străzi, cu aceleași mașini, cu tramvaiul pe aceleași linii enervant de paralele, pe același fond muzical saltăret ce reprezintă fiecare anotimp. Frunzele înverzesc primăvara, iar zăpezile cad iarna pe casele surprinse de aparat parcă în așteptarea unui personaj fictiv, dar poate stăpin absolut peste această lume reală.

Daniel DANIEL

Alta scurtă întîlnire, deci altă gară — imposibil de uitat
(Ludmila Gurcenko în *Gară pentru doi* de Eldar Riazanov)



veni,
„video”, vici

Despărțirea de Africa

Un retro
cu hemoglobină

Filmul avea tot ce-i trebuia ca să câștige în competiția „Oscar”-ului. În primul rând un regizor de talia lui Sidney Pollack, semnatul unor pelicule ca *Și calii se împușcă*, *nu-l așa?*, *Jeremiah Jonson*, *Cel mai frum*

O femeie
inteligentă
îndrăgostită
de un
bărbat
prea frumos...

moși ani, *Călețel electric*, *Bobby Deerfield*. Primii actori ai distribuției, Robert Redford, Meryl Streep și Klaus Maria Brandauer, își consolidaseră faima câștigând, în alți ani, mult râvnita statueta. Romanul inspirator semnat de scriitoarea daneză Karen Blixen avea atu-uri incontestabile: cadru exotic, o răsculțitoare poveste de dragoste, peripeții cu suspens. Premisele fericite au dus la un succes nesperat (și după unele opinii nejustificat) în ediția „Oscar '86”: șase premii printre care cele mai importante, „pentru cel mai bun film” și „pentru cel mai bun regizor al anului”.

Despărțirea de Africa nu este, totuși, virful carierei regizorale a lui Sidney Pollack. Povestea marii iubiri dintre o daneză și un englez, aduși la începutul secolului de valul de colonizare în

Africa, este relatată dintr-un apăsător punct de vedere autobiografic, pe un ton mai degrabă romantic decât nostalgic. Întimplările care vor să glorifice lupta omului cu adversitățile naturii (vânători cu momente disperate, furtuni devastatoare, întâlniri cu triburi sălbatice) sînt inserate destul de brusc în narațiune și sînt mai mult enunțate, ca pretext pentru exploatarea exotismului locurilor prin performanțe ale camerei. Filmul trece ușor și pe lângă problemele adaptării emigranților într-o lume nouă, secvențele idilice în care protagonista se ocupă de civilizarea băștinașilor stîrnind îndreptățite proteste din partea unor spectatori de culoare. Sidney Pollack a făcut tot ce-a putut ca să depășească inconsistența scenariului semnat de Kent Luedtke, carentă ce l-a determinat, de altfel, să șovăie mult pînă să accepte să-l transpună în imagini. Regizorul care ne-a convins în *Cel mai frumos an* și *Bobby Deer-*

field că știe să povestească emoționant un „love story” a mizat, și de această dată, pe farmecul poveștii de dragoste și pe fascinația actorilor. El nu s-a înșelat în privința distribuției. Meryl Streep, actrița care relevă mereu surprinzătoare nuanțe ale sensibilității feminine, sugerează cu finețe

frământările protagonistei care, după propria-i mărturisire, este „o femeie îndrăgostită de un bărbat mai frumos decît ea”. Robert Redford este impecabil și irezistibil în rolul lui Denys Finch Hatton, temerarul aviator care moare explorînd sălbatica lume nouă. Jucîndu-l pe soțul împătimit de vinătoare și de alcool, Klaus Maria Brandauer păstrează ceva din dămnaarea personajului întruchipat de el în *Me-fisto*. Cele trei recitaluri actoricești sînt admirabile, imaginea fără cusur, muzica inspirată, dar **Despărțirea de Africa** rămîne doar un film bine făcut. Sigur că nu este prima dată cînd „Oscarul” răsplătește meșteșugul. Cum Academia Americană de Film are simțul gesturilor compensatoare, ediția 1986 a premiat, în schimb, ca cea mai bună producție străină **Versiune oficială** (regia Luiz Puenzo) — cunoscut spectatorilor noștri din „Zilele filmului argentinian” — peliculă cu mult adevăr omenesc ce conține o tulbură-



Un trecut de care nu te poți despărți rîzînd
(Meryl Streep și Robert Redford
în *Despărțirea de Africa* de Sidney Pollack)

field că știe să povestească emoționant un „love story” a mizat, și de această dată, pe farmecul poveștii de dragoste și pe fascinația actorilor. El nu s-a înșelat în privința distribuției. Meryl Streep, actrița care relevă mereu surprinzătoare nuanțe ale sensibilității feminine, sugerează cu finețe

toare parabolă politică despre situația țărilor din așa zisa lume a treia. Pe deplin meritat, acest premiu impune, în prim plan, valorile care-i lipsesc norocoasei ecranizări semnate de Pollack.

Dana DUMA

**A fost odată
în America**

**O privire
prea idilică
asupra
unui trecut
nu prea roz**

s-ar putea face un altul. Cu ani în urmă, regizorul italian specializat în western spaghetti, Sergio Leone, a început să pună la cale un story despre gangsteri care să coste „un pumn de dolari” și să facă din **Nașul** o farfurie cu spaghetti sleite”. După mulți critici, Leone a reușit să facă un film „mai crud, mai romantic, mai adevărat, mai reușit decât cel al lui Coppola”.

Intr-adevăr, după **Pentru un pumn de dolari**, **Pentru câțiva dolari în plus**, **A fost odată în Vest**, **Capul Jost**, timp de 13 ani, Sergio Leone nu a făcut decât să pregătească acest film despre America anilor '20—'30 care va costa nu mai puțin de 30 milioane de dolari și va avea, la final, 10 ore de proiectie, reduse cu greu la patru și jumătate. Inițial, dorind să fie el producătorul a început prin a căuta un regizor. Milos Forman, Peter Bogdanovich au fost printre candidați. A urmat odiseea cumpărării, pierderii și recistigării dreptului de ecranizare:

liams, Tuesday Weld, după zeci de alte variante și audierea a mii de actori pentru cele 300 de roluri episo-dice. De filmat s-a filmat la Roma, New York, la Montreal, unde s-a re-clădit Brooklyn-ul din vremea prohibiției; „detaliul este la fel, de impor-tant ca și viziunea” declara regizorul. Impactul culturii americane, filme de toate genurile, dar și lectura unor Faulkner, Hammett, Scott Fitzgerald, în anii adolescenței, când armatele americane intrau în Roma, au pus o amprentă pe tânărul italian, deschizându-i dorința de a vizita noul con-tinent: „sint hipnotizat de orice om care se află la vest de New York și la est de Los Angeles”, declara Leone. Totuși viziunea sa, așa cum apare în film a jenet pe cel născuți între aceste meridiane. Critica a afirmat că: „Sergio Leone a transformat westernul în operă, unele secvențe în arii, perso-naje fiind stilizate într-o Americă stilizată teatral, care seamănă tot atât de mult cu modelul, ca Madame But-terfly cu Japonia”. Cele două perso-naje centrale ale filmului, Noodles (Robert de Niro) și prietenul său din copilărie Max (James Woods), por-nesc pe calea jafului, a trădării și a crimei din ce în ce mai organizată. Max sfârșește prin a-și jefui prietenul, a-i fura banii și iubita, fără să se im-piedice de prietenie, solidaritate, re-cunostință. Peste ani, când ajunge sen-ator, crimele sale sint date în vileag.



**Alți nași, dar pentru ceva
mai mulți dolari în plus
(Tuesday Weld, Robert de Niro și regizorul Sergio Leone)**

**13 ani
de muncă
și
10 ore
de proiectie**

În pragul scandalului, singura soluție e sinuciderea, dar nu are curajul să facă acest lucru. Atunci își amintește de prietenul pe care îl trădase și îl cheamă rugându-l să-l omoare. Noodles, realizând într-un tirziu (trecuseră peste 30 de ani) cauza ratării existenței sale, refuză să facă gestul și obligă pe trădătorul său prieten să-și execute singur sentința. Măcar în ultimul ceas să aibă curaj. Un film puter-nic despre fața nevăzută a Americii.

Georgeta DAVIDESCU

A fost odată America este ecranizarea unui roman autobiografic scris în închisoarea Sing Sing de David Aaronson, („The Hoods” — Mascății), publicat sub pseudonimul Harry Grey. Despre realizarea filmului

avatarurile scenariului (pînă și cunoscutul Norman Mailer a clacat în adap-tarea lui); alegerea unui co-produc-tor, a altor scenariști, șase la număr, și, în sfîrșit, stabilirea interpreților principali; Robert de Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Wil-



veni,
"video", vici

Gheața verde Așa numitele „filme de consum“

Filmul *Gheața verde*, producție — 1981, realizată de regizorul Ernest Day este astfel conceput încât să fie bine primit de public și să fie uitat la 48 ore după vizionare.

Dar, poate, tocmai din această pricină, filmul merită să rețină atenția prin tot ce el încarnează ca particularități caracteristice ale filmului comercial contemporan. Urmărind să satisfacă un număr cât mai mare de spectatori și nu să transfigureze vreo idee artistică sau (terit-a slintul) să-l exprime pe autor, este, în același timp, unitar și foarte divers. Unitar, în sensul că se bazează pe un „story” simplu, clar, liniar, perfect deductibil, în care odată cadrul și personajele prezentate în primele secvențe, derularea acțiunii se desfășoară riguros, fără răsturnări neașteptate, fără complicații psihologice sau narative. Divers, pentru că „opera” privită mai de aproape este, în fond, o confecție, agrementată — după rețete de mult verificate — cu toate ingredientele menite să asigure captarea interesului public: în film găsim amalgamate, pe lângă povestea de care aminteam înainte, o poveste încadrată — firesc, am putea spune — într-o tematică polițisto-aventuroasă, de priză sigură la spectatori, mai ales dacă se împletește — iarăși, firesc — cu o aventură erotică, nici dramatică, nici cu implicații dubioase, ci agreabilă, și alte elemente: ceva violență, dar nu excesivă, peisaje exotice și palate mirobolante, un cîntec bun de înregistrat pe case-tofon, câteva grame de „prejudecăți” (personajele negative sînt cu toate latino-americane, germani, italieni — pozitivitatea absolută fiind rezervată yankeilor), totul aseasonat cu elemente la zi: vestimentație, tipuri de automobile, profesiunea de electronist a eroului principal, referirea, vagă, la actualitatea politică latino-americană (militari corupți și practicînd tortura, guerilleros pitorești etc.).

În fond, nimic nu este imprevizibil într-un asemenea film. *Gheața verde* nu se abate, cu nimic, de la rețeta generală a filmelor de divertisment: un pic de emoție răscumpărată copios de satisfacția regăsită a unui deznodă-mint, prevăzut, așteptat și salutat. De fapt, dincolo de câteva aspecte marginale, ostentativ „actuale”, nimic nu deosebeste acest film de numeroase alte filme analoge, produse de cinematografia americană (și nu numai de ea) în anii '30, '40, '50 și așa mai departe. În toată această perioadă, în arta cinematografică au intervenit mutații esențiale: au apărut (și dispărut) școli și curente, s-au impus personalități de excepție, s-a modificat substanțial gramatica limbajului filmic, au fost anexate noi și insolite te-

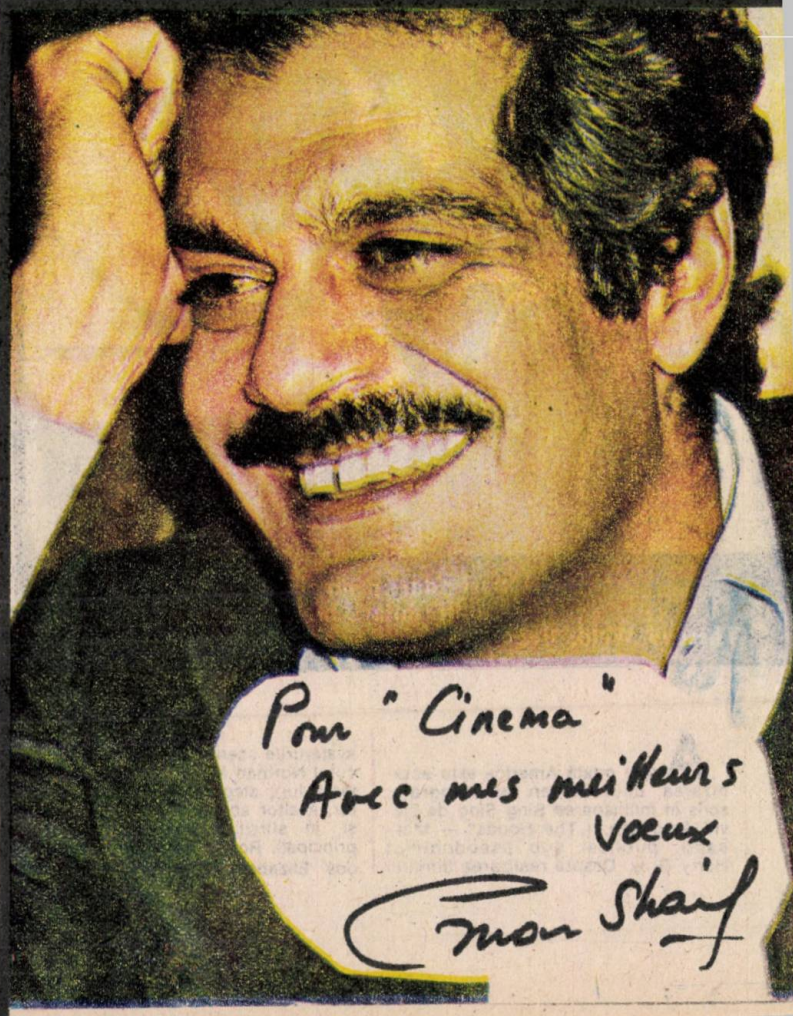
Ceea ce se pierde
pentru estetică
se câștigă, oare,
pentru sociologie?

ritorii tematice, au fost asimilate noi coduri și s-a schimbat orizontul de așteptare al publicului. Dar, ignorînd toate aceste fenomene, absente parcă de la marile procese estetice contemporane, „filmele de consum” perpetu-

ează schemele și ticurile lor caracteristice.

Aici intervine un aparent paradox. Filmul comercial este, pe de o parte, prin definiție dependent total de contingent, de gusturile și necesitățile trecătoare și variabile ale consumatorilor, pe de altă parte, el manifestă o stabilitate — tematică și de expresie — inimaginabilă la filmele care se bazează pe criteriul estetice. S-ar părea că una din categoriile fundamentale a căreia i se subsumează filmele comerciale este cea a „duratei lungi” (desigur, nu chiar în sensul brande-lian al acestui concept). Prin aceasta, ele devin importante ca simptome (sau chiar ca semnale, pentru că la mijloc intervine, bineînțeles, actul de voință al producătorilor ale unor

Omar Sharif:
mai degrabă pe post de „pată de culoare”



comportamente și nevoi mai de profunzime și mai de durată ale publicului larg, ale publicului-masă. Ceea ce se pierde, din punctul de vedere al individualizării (actul creator al autorului, impactul unei idei, al unei viziuni insolite) se câștigă din punctul de vedere al masificării. Ceea ce se pierde pentru estetician, se câștigă pentru sociolog.

E interesant să urmărim acest proces chiar în domeniul mai restrâns, dar nu mai puțin tipic al filmului polițist sau de aventuri (*Gheața verde* se încadrează în această categorie), film aparent foarte aproape de cerințele consumului de masă. În ultimele cinc decenii, filmul polițist (aici ne referim numai la cel cu valoare estetică) a cunoscut numeroase deschideri: spre probleme existențiale, spre o anumită critică socială în situații-limită, spre reprezentarea dialecticii „vinător-vinat” ca simbol al condiției umane în context social, spre înțelegerea rolului violenței în relațiile interumane, spre transfigurarea spaimei metafizice (ca la Hitchcock) sau spre exacerbaarea dramatismului condiției de fals culpabil (ca la același Hitchcock). Pe bună dreptate, Malraux (dar nu numai el) a putut spune în preajma ultimei conflagrații mondiale că romanul (sau filmul) polițist reprezintă forma modernă a tragediei antice.

Nimic din toate acestea în filmele (tot polițiste) de care vorbeam înainte. Și aici intervine și un alt paradox. Filmele polițiste comerciale urmăresc provocarea în conștiința spectatorului a unui anume fel de catharsis. Dar, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în vechea schemă aristotelică, de data aceasta, catharsis-ul se produce nu datorită intensității cu care este trăită oroarea, ci datorită derizoriului. Spectatorul se simte purificat, liniștit nu pentru că a trăit marea spaimă, ci pentru că își poate spune: „Am mai văzut așa ceva și o să mai vedem”, „până la urmă tot binele (adică valorile constituite și general acceptate) triumfă”, „ce deștept sînt; am înțeles de la început cum se va termina și cine va învinge” etc. etc. Este o liniștire, o eliberare leneșă făcută din puțină lasitate, mult conformism și o doză serioasă de vanitate ieftină. Într-adevăr, derizoriul produce delicii cărora, adesea, nu le pot rezista nici spiritele cele mai avizate.

În fapt, nu de oroarea din film vrea să se elibereze spectatorul, ci de oroarea din existență sa de toate zilele. Și atunci, o povestioară simplă, un pachetel sumar de idei comune (de exemplu: banii — cei procurați pe căi neortodoxe — nu aduc fericirea, în schimb banii moșteniți sau rezultați din operații bancare solide prind foarte bine și au un caracter cit se poate de moral), câteva vedete agreeabile (în cazul nostru Ryan O'Neal și Omar Sharif, trecuți de prima tinerețe așa încît prezența lor nu poate provoca ravagii, ci doar satisfacții calme) pot oferi o soluție. Într-un fel, experiența acestui sfîrșit de secol l-a marcat chiar și pe spectatorul cel mai puțin inclinat spre reflexie. De aceea: evaziunea în forma ei clasică nu-l mai poate satisface; locul ei l-a luat derizoriul, care mimează, într-un registru minor, asperitățile și conflictele existenței. Într-o lume alienată, alienarea condiției tragice în derizoriu promise delicii și oferă tentații.

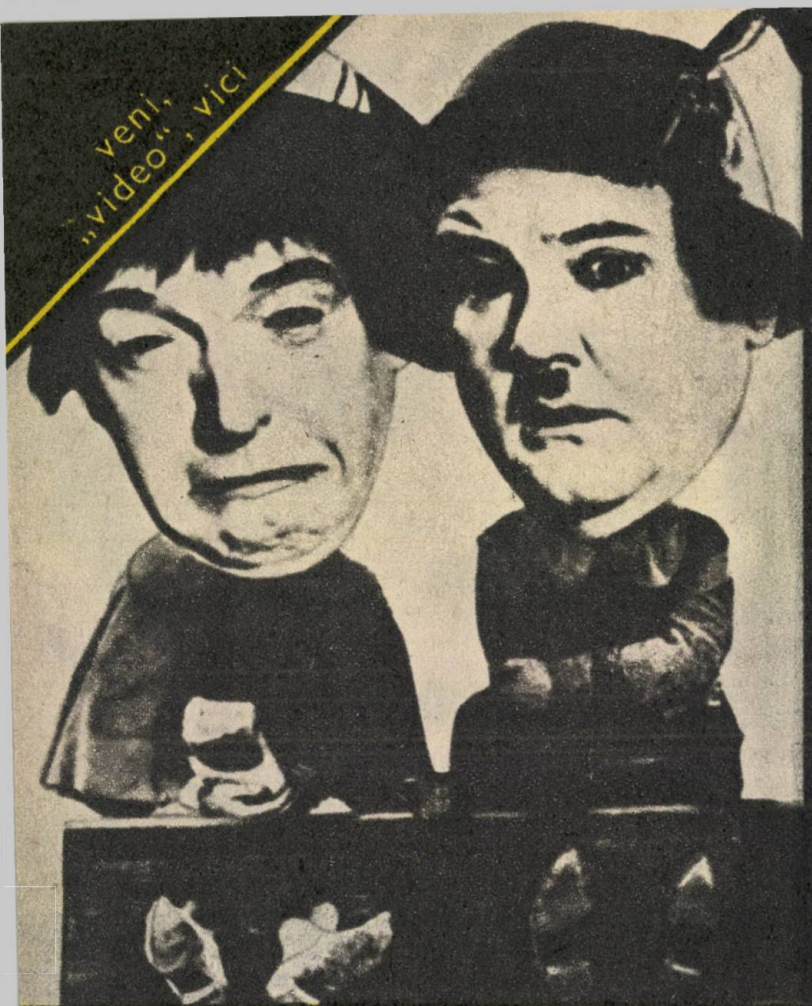
H. DONA



Ryan O'Neal:
spărgătorul de gheață (și de smaralde)

Anne Archer:
nelipsita „ea” fără de care „ei” n-au nici un haz





Tristetea lui Arhip

— **M**-am gândit — se adresează Arhip unor prieteni pe care, în lipsă de altceva, se străduiește să-i înduplece la o vodcă „Cristal”. — Să-mi aduc aici câteva spectacole de teatru mai răsarite, ca să le văd în liniște împreună cu familia.

— Aici? întreabă unul.
— Aici, acasă, bineînțeles.
— E o prostie! exclamă altul, gustind din vodca numită „Cristal” și punând iute paharul pe masă cu un gest hotărât și definitiv.

Un prieten mai înțelegător, care nu se miră de nimic, având explicații la absolut tot ceea ce vede și aude, se interesează sincer:

— Și cum ai să procedezi?
— Simplu. Îi poftesc pe actori să-mi joace spectacolul acasă,

când n-au reprezentatie la teatru. De pildă, „Hamlet”.

— „Hamlet”?! se înecă unul, dar e salvat de câteva palme bine aplicate, pe principiul medicinei tradiționale.

— Da, „Hamlet”, „Coriolan”, „Cum vă place”, „Regele Lear”, „Îmbălbăzirea scorpilor” și ce s-o mai juca. Iau și un Caragiale, doi, niște Cehovi, Ibseni, Molière. (Arhip nu se poate dezvăța de obiceiul de a oferi tuturor numelor de personalități cite un plural, obicei care nu știu de unde vine). Mă gândesc și la niște contemporani: vreo doi Becketi, Cîteva Ionesci... (Acum știu de unde-i vine: de la Ionesci și Popești...) Organizez în fiecare seară cite un spectacol... Îmi invit și prietenii... nu pe toți deodată, că-i spațiu cam mic...

— Domnule, se enervează un amic, dumneata îți bați joc de

noi?! Cum o să-ți aduci spectacolele acasă?

Arhip e cît se poate de serios: — Ludovic al paisprezecelea nu-și aducea trupa lui Molière la palat?

— Dar ce, tu ești Ludovic? Și de unde pină unde palat, aici, în Pantelimon? Arhip se întristează:

— Eu iubesc teatrul, domnilor! Vreau și eu să am teatru acasă, așa cum unii au cinema acasă. De ce să-mi dea mie peste nas unul sau altul că el a văzut ultimul film al lui Fellini, acasă, că îl are pe Bergman cu cel mai mare eșec al lui, că nu-i lipsește din videotecă (auzi: video-tecă!) nici un Woody Allen, că să mă-nvețe el cum e cu arta cinematografului, că studiază fiecare detaliu după ce a văzut un film de cînșpe ori și a devenit doctor în Visconti sau Antonioni?!... E drept? Ca să nu mai vorbesc de vecinul de la etajul opt care nu știu cu ce se ocupă în orele de serviciu,

Iau și un
Caragiale, doi,
niște Cehovi,
Ibseni,
cîteva Molière...
Deocamdată, atît!

dar vizionează (ăsta nu vede, vizionează!) seară de seară cele mai noi filme cu karate, cu pistoale, cu bătaie, cu bombe... De ce, fraților? Care cum are video, videocasete și videokaraté devine persoană importantă, cultă, căutată de toată lumea, consultată de specialiști, respectată, invitată și candidată la Premiul Oscar pentru critică cinematografică, dacă o fi existind chestia asta. (Și, la urma urmelor, de ce să nu existe?) Stă omul în fotoliu, cu berea sau cafeaua în față, și-și face cultura cinematografică apăsînd pe un buton... Și după aia îți explică structura operelor lui Bergman, obsesiile lui Fellini, tehnica lui Spielberg, subtilitatea lui James Bond și chelia lui Kojak. Mă exasperează!

— Ia-ți și tu un video, îl sfătuiește un amic mai milos.

— Da? ce, sînt nebun? se supără Arhip. Nu v-am spus că mie îmi place teatrul? Dacă nu pot să-mi aduc teatrul acasă, mă doare în cot de toate videotecile din lume!

Și o lacrimă i se prelinge discret pe obraz.

Dumitru SOLOMON

Din nou ca-n filme

dosare
închise

Era în perioada anilor '20 la Hollywood. În dimineața zilei de 2 februarie 1922, regizorul William Desmond Taylor a fost găsit mort, în dormitorul său, de către valet. (Totul începe ca într-un film de Hitchcock!) Un doctor alflat din întâmplare prin preajmă consideră că moartea regizorului s-ar fi datorat unui ulcer perforat. Până la venirea poliției o serie de urme au fost șterse de cei interesați. Cine erau aceștia? În primul rând agenții studioului Paramount, la care lucra Taylor, grijulii pentru bunul renume. Reporterii au văzut cum alcoolul (era în perioada prohibiției) a fost ascuns în grădină. În cămin ardea un foc vesel, întreținut de tot felul de lucruri compromițătoare. Mabel Normand, actriță alflată în grațiile regizorului, își căuta de zor scrisorile de dragoste. La venirea poliției s-a produs lovitura de teatru: cadavrul a fost ridicat și s-a văzut că W.D. Taylor a murit împușcat! Cercetările întreprinse de poliție nu prea au dat rezultate. Mai multă vîlvă a făcut presa (subiectul era „gras”) în jurul cazului, anunțînd descoperiri ca: un mînunchi de chei misterioase, poze compromițătoare, un sertar cu fetișuri femeiești și scrisorile de dragoste adresate de Mabel Normand. De aici și speculațiile cu privire la o crimă comisă din gelozie. S-a descoperit și o cămașă de noapte cu inițialele „M.M.M.” aparținînd lui Mary Miles Minter, o tînră actriță care juca, în regia lui Taylor, roluri de ingenuă. Ea a declarat că în seara crimei se afla în compania mamei sale, a surorii mai mari și a bunicii, stînd de vorbă în fața căminului din casa sa (o vilă cu 40 de camere!) În aceste condiții, bănuielele poliției s-au îndreptat spre Edward Sands, fost secretar al regizorului, care dispăruse cu câteva luni

**Cîte posibile
scenarii
se află în spatele
ușilor închise ale
„uzinei de vise“!**

mai înainte, luînd și cîteva lucruri de valoare cu el. Dat în urmărire de poliția federală, acesta a fost găsit mort (sinucidere) și cazul părea închis.

În anul 1967, marele regizor King Vidor se decide să transpună povestea pe ecran. El nu se afla, în perioada comiterii crimei, la Hollywood. Rămăsese înzăpezit, într-o cabană, cu echipa de filmare, dar mai ales cu vedeta feminină a filmului, actrița Coleen Moore. Cînd s-au întors în cetatea filmului și au aflat despre crimă și implicațiile ei, cei doi au hotărît să rupă legătura și să nu se mai vadă niciodată. Coleen a abandonat filmul și s-a căsătorit cu un om bogat. Dar, în 1967, întîmplarea a făcut ca ei să se revadă la Paris. Coleen era văduvă (bogată) și, cu toate că nu mai erau atît de tineri (Vidor avea 72), cei doi s-au căsătorit. Ea a finanțat un studio „Vidmor Production” care urma să producă și filmul despre moartea lui Taylor. Pentru început, Vidor a dat o masă la care a invitat mari vedete ale anilor '20 care urmau să-i povestească tot ce știau în legătură cu tragica întîmplare. Rezultatul a fost aproape nul; o serie de birfe, dar ni-

mic concret. Atunci s-a apucat să facă pe detectivul căutînd documente, martori, etc. Dar cercetările lui nu s-au materializat niciodată într-un film. De ce?

Răspunsul l-a aflat istoricul de film Sidney D. Kirkpatrick care, avînd acces la documentele regizorului, a fost intrigat de faptul că nu a găsit nici o însemnare despre proiectul mai sus amintit. (Vidor era un om foarte meticulos care a păstrat și clasat orice petec de hîrtie!) Lărgind sfera de investigații, Kirkpatrick a descoperit în grajdul uneia din casele care i-au aparținut lui Vidor o ladă ferecată în care se aflau 1.500 file de manuscris, documente și cartne de notițe referitoare la cazul Taylor. Ele s-au materializat într-o carte „A Cast of Killers” (Un set de criminali) care dezvăluie o serie de aspecte legate de Hollywood, cine a fost criminalul și, mai ales, motivul renunțării lui Vidor la proiect.

William Desmond Taylor era irlandez, pe numele lui adevărat William Deane Tanner. Împotriva voinței tatălui, el fugise la Londra să se facă actor (în loc de ofițer). Prin anii '90 (1890) este căutător de aur în Clondike, iar în 1901 se căsătorește la New York cu fata unui agent de bursă. În anul 1908 pleacă la o cursă de automobile în Long Island și familia, soția și fetița, îl revăd doar peste 9 ani, într-un film! Nu se știe de unde a luat numele de William Desmond Taylor și de ce s-a întinerit cu 10 ani. Legătura sa cu actrița Mabel Normand a fost lăsată să „transpire” de către cei de la Paramount din două motive. Actrița era toxicomană (studioul vroia să scape de ea), iar Taylor, în ziua de 2 februarie 1922, trebuia să depună mărturie în favoarea valetului său, acuzat că acosta tineri (se pare că nu pentru ei).

Mary Miles Minter avea o mamă tiranică, o scorpie, lipsită de scrupule. Numele ei, ca și actele, erau luate de către mama sa de la o rudă. Mary Miles Minter a declarat că are 16 ani, la primul film, pentru a putea fi angajată. În seara zilei de 1 februarie ea fugise de acasă la W.D. Taylor. Mama ei a urmărit-o și l-a ucis pe regizor. Poliția a cunoscut adevărul, dar a tăcut în schimbul banilor. Mama lui M.M.M. a cheltuit toți banii fiicei sale pentru a cumpăra tăcerea.

Vidor a aflat adevărul și s-a dus la Santa Monica unde a găsit-o pe Mary Miles Minter, bătrînă, grasă și vulgară, într-un decor coborît din „Marile speranțe”. Ea l-a recitat poezii proprii (semnate Charlotte Shelby), iar la întrebarea dacă mama ei a comis crimă a răspuns: „mama a ucis tot ce am iubit mai mult!” Marele regizor s-a simțit obligat moral să amîne realizarea proiectului pînă la moartea lui M.M.M. (1984), dar soarta a vrut ca el să dispară primul (1982). Cînd te gîndești că toate acestea s-au întîmplat în realitate nu-ți vine să crezi. Prea seamănă a fi... ca-n filme!

Dan Dănuț DORU

Dosarul închis al lui Karen Silkwood — muncitoarea care și-a pierdut viața pentru a fi dat în vileag nepăsarea față de omul a patronilor — a fost însă redeschis, pe ecran, după o lungă bătălie, în interpretarea lui Meryl Streep și regia lui Mike Nichols



aventurile
peliculei



Casablanca, pictat
de un computer

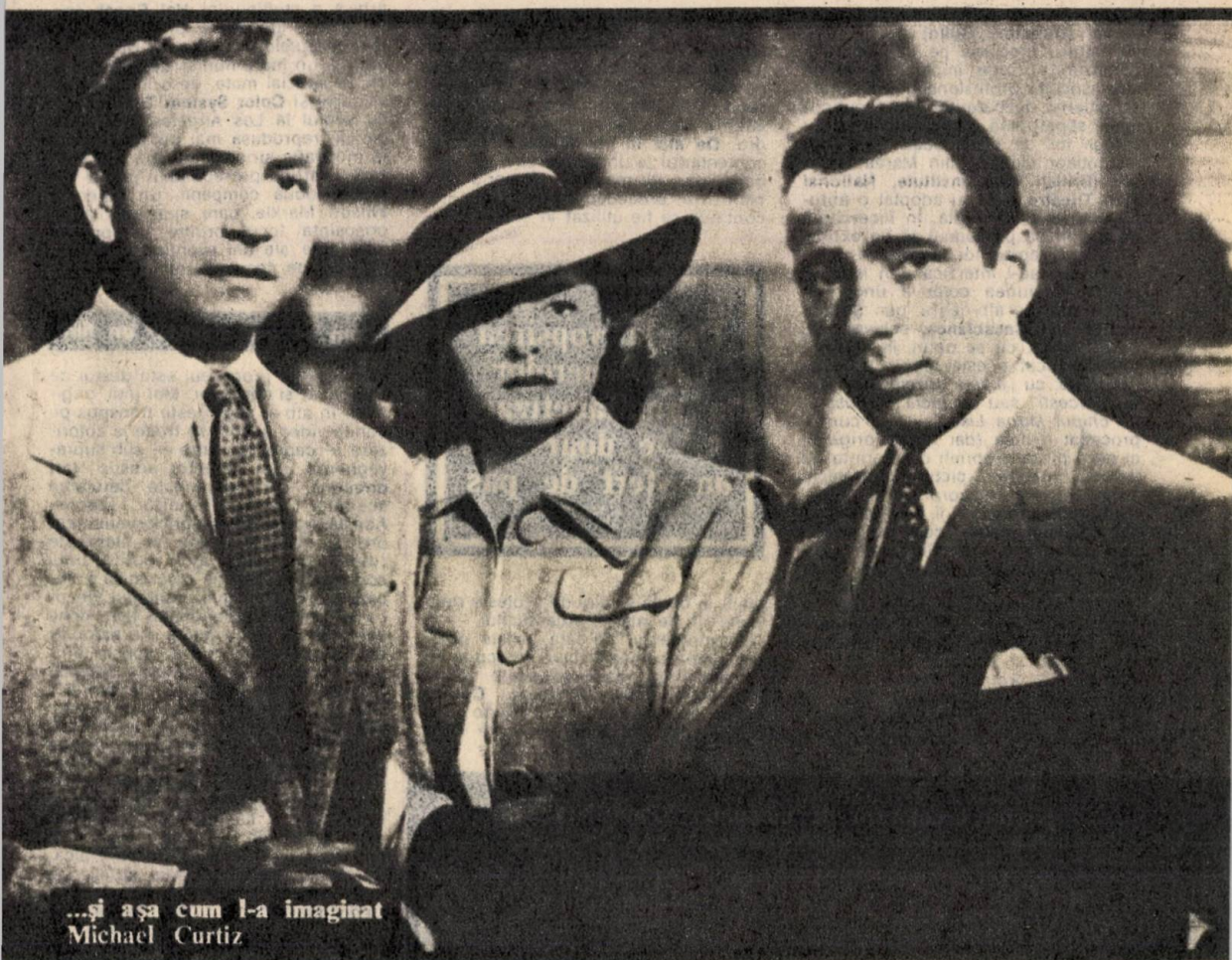
...Ca și cum ai picta o mustață pe chipul Monei Lisa

Popularul comic american Woody Allen este cunoscut ca un om mai retras, mai sfiețnic, care evită reflectoarele publicității. Consecvent cu sine însuși, a absentat și în primăvara '87, cum mai făcuse și altădată, de la ceremonia decernării Oscarurilor, deși avea șanse de a primi un nou premiu (pe care l-a și obținut), tocmai pentru că nu îi place să se afle în centrul

atenției, considerînd că adevăratul artist îi stă mai bine să rămînă în penumbră. De aceea, a stîrnit o mică senzație cînd s-a aflat că acest „si-hastru” al lumii de celuloid n-a pregetat să se deplaseze la Washington D.C., centrul politic al țării, pentru a depune mărturie, „de bună voie și nesilit de nimeni”, în cadrul unei audieri organizată în seara incintă a Senatului, într-o problemă care, depășind li-

mitele strict profesional-departamentale, a căpătat dimensiunile unei debateri naționale. „A modifica opera unui artist, peste capul acestuia, este un lucru profund dăunător”, au răsunat acuzator cuvintele sale. „A te po-meni zugrăvit în toate culorile, ca o piază, iată un procedeu deopotrivă penibil și insultător”.

Autorul și interpretul atîtor filme de succes, de la *Annie Hall* la *Hannah și*



...și așa cum l-a imaginat
Michael Curtiz

surorile ei și foarte recentul **Radio Days**, omul de obicei atât de rezervat, intervinea, astfel, vehement și fără nici un fel de rezerve, într-o controversă, ca să nu-i spunem scandal, cum Hollywood-ul nu a mai cunoscut din zilele când lui Charlie Chaplin i s-a înscenat, din motive care nu aveau nimic de-a face cu morală, un proces de recunoaștere a paternității (urmărind denigrarea genialului „Vagabond”, a cărui atitudine democratică nu era pe placul multora) sau când Ingrid Bergman a fost siliată, în numele aceleiași morale ipocrite, să se autoexileze, ca și Chaplin, de altfel, sau, în fine, când s-a pornit campania de prigonire a „celor zece”, acuzați de sentimente anti americane. O controversă în al cărei vîrtej au fost atrași regizori, actori, critici, istorici ai filmului și chiar editoriaलिști politici, fără a-i lăsa indiferenți nici pe legislatori — dovadă audierile din Senat — cu toții ținînd să-și spună părerea asupra a ceea ce unii, puțini, numesc o inovație cu largi perspective, iar alții, copleșitoarea majoritate, un atentat la adresa autenticității artistice a imensului fond de filme clasice în alb și negru. Este vorba de **colorizare**, denumire rebarbativă, sub care se înțelege un procedeu prin care imagi-

**O tehnică
la modă,
computerul
colorizant,
scandalizează
cineaștii
și cinefilii lumii**

nile alb-negru, transferate în prealabil de pe pelicula obișnuită pe bandă video, pot fi convertite, cu ajutorul unui computer, în imagini color. Evident, rezultatele sînt din cele mai nefericite. „Sigiliul” cromatic al unui film alb-negru este total incompatibil cu cel al unui film color, pentru simplul motiv că, și într-un caz și în celălalt, pelicula respectivă a fost gîndită și realizată pornindu-se de la date care exclud, din capul locului, un

proces de convertire, oricît de perfecționat ar fi sistemul tehnic folosit. Atunci, care este scopul unei asemenea operații? Il mărturisește deschis unul din promotorii activi ai colorizării: „Este vorba de o chestiune de bani. Alb-negru nu este pe placul publicului (afirmație discutabilă —n.r.). Publicul agreează colorul și cînd colorăm imaginile, le cumpără”. Mai limpede nici că se poate

Pe bună dreptate, procedeul este considerat de cea mai mare parte a celor implicați, într-un fel sau altul, în cea de-a șaptea artă ca un adevărat sacrilegiu. Sindicatul actorilor de cinematograf din S.U.A. (**Screen Actors Guild**), Asociația americană a creatorilor de imagini (**American Society of Cinematographers**), Sindicatul scenariștilor (**Writers Guild of America**), Institutul american al filmului (**American Film Institute**) au denunțat prejudeciile grave pe care le aduce, fără a se sîi să recurgă la expresii din cele mai tari, de la „desecrare artistică” la

„vandalism cultural”. Sindicatul regizorilor (**Directors Guild**) s-a pronunțat pentru blocarea pe căi legale a colorizării, poziție împărțită și de alte asociații profesionale — de unde și inițierea dezbaterilor într-o subcomisie senatorială. Solidarizându-se cu colegii lor de peste ocean, membrii instituțiilor similare din Marea Britanie (**British Film Institute, National Film Theatre** etc.) au adoptat o atitudine la fel de hotărâtă, în încercarea de a opri ca procedeul să fie extins, sindicatul regizorilor britanici a cerut guvernului să-l interzică prin lege. A realiza versiunea color a unor superbe pelicule alb-negru, gen **Șolmul maltez** sau **Casablanca**, echivalează, potrivit celor ce se opun, în mod cu totul justificat, acestei tehnici schimonositoare, cu „a ruja buzele unei statui grecești” sau „a picta o mustață pe chipul *Mona Lisei*” — așa cum a procedat o dată (dar nu pe original, ci pe o pînză proprie!) din dorința de a șoca, un celebru pictor suprarealist. John Huston, regizorul căruia cinematografia mondială îi datorează, pe lângă **Șolmul maltez**, deja „colorizat”, fără autorizația autorului (este suficientă doar permisiunea, pe baza unei tranzacții, a studiourilor care au dreptul de proprietate), altele alte capodopere în alb și negru (**Comoara din Sierra Madre, Regina africană** etc.), astăzi și ele în pericol de a fi desfigurate, vorbea despre „o impertinență fără precedent”. El sugera o originală metodă de pedepsire a stațiilor TV ce transmit filme

colorizate și anume ca publicul să boicoteze produsele cărora li se face reclama la aceste stații, ceea ce, în ultimă instanță, ar priva stațiile respective de principala lor sursă de venit. Mai laconic, Fred Zinnemann, autorul altui clasic al genului alb-negru, **De aici în eternitate**, își reduce comentariul la un singur cuvânt, „barbarie”, cu atât mai incriminatoriu însă pentru un procedeu care, din păcate, continuă să fie utilizat în mod nestin-

arhivă a studiourilor **Hai Roach** (cuprinzând, între altele, practic totalitatea peliculelor cu Stan și Bran, precum și un mare număr de alte comedii, în special mute, de o inestimabilă valoare) și **Color System Technology**, cu sediul la Los Angeles. Declarația cinică, reproducă mai sus, cu privire la motivația strict pecuniară a colorizării aparține președintelui primei din aceste două companii, un oarecare Wilson Markle, care și-ar merita cu prisosință locul printre personajele infamante ale unui eventual muzeu al figurilor de ceară ale cinematografeiei universale.

De la vopsirea capodoperelor la analfabetizare e doar un sfert de pas

jenit, în ciuda valului de proteste de o parte și de alta a Atlanticului.

În momentul de față, există două principale companii care se ocupă cu „sulemenirea”, dacă se poate spune așa, a producțiilor alb-negru: **Colorization Inc.**, cu sediul la Toronto (Canada), care are acces direct la vasta

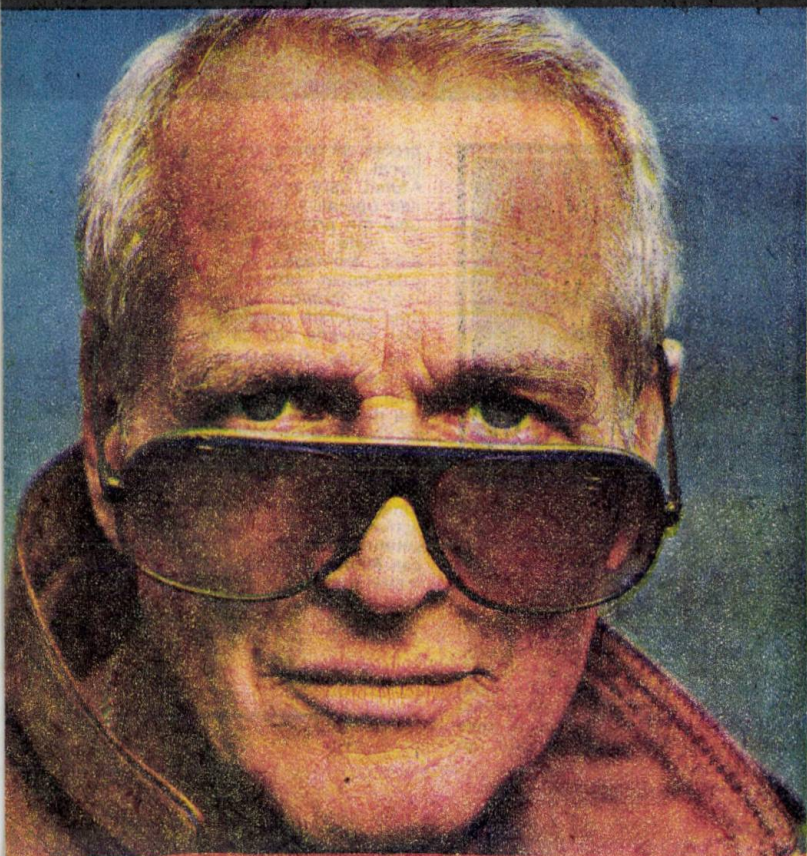
Cum se „colorizează” un film

În esență, procedeul este destul de complicat și costisitor. Mai întâi, originalul în alb și negru este transpus pe bandă video și apoi se trece la colorizare — cadru cu cadru — sub supravegherea unui „director artistic” (**art director**), care urmărește derularea scenelor pe un monitor special. Acesta se oprește asupra primului cadru al fiecărei scene și stabilește (după cum îi taie capul), potrivit unui cod numeric, poziția coloristică a fiecărei zone a imaginii: fundalul, decorurile, detaliile fizionomice (păr, ochi, carnație) și vestimentare ale actorilor etc. Un computer grafic, special programat, aplică apoi culorile stabilite zonelor corespunzătoare ale cadrelor succesive care compun scena respectivă, după care treaba este luată de la capăt cu scena următoare. Uneori este nevoie să se procedeze, în funcție de modificările imperceptibile de unghiulatie, ecleraj, la diferențierea coloristică a cadrelor din cuprinsul aceleiași scene. În general, din cele aproximativ 200 000 cadre care alcătuiesc, în medie, un film artistic de lung metraj, trebuie să fie colorate „individual” circa 1 000. Restul este lăsat pe seama computerului, care nu face altceva decât să se conformeze „tiparului” coloristic prescris. Costul operației se ridică la 2 000—3 000 dolari de fiecare minut de film, în funcție de complexitatea materialului ce trebuie prelucrat. În total, convertirea în culori, (schimbarea la față!) a unui lung metraj alb-negru costă în jur de 300 000 dolari, produsul finit fiind desfăcut pe piață sub formă de videocasete.

Operația este cât se poate de rentabilă pentru că prețul (de vânzare sau locație) al unei asemenea videocasete este de patru ori mai ridicat decât cel al unei înregistrări video obișnuite. Din păcate, amatori există, în special în rîndul publicului tînăr, lipsit de cultură cinematografică. Intervine, ca un factor deloc neglijabil, și snobismul. Potrivit unui sondaj efectuat de studiourile **Hai Roach**, direct (co)interesate în colorizare, 85 la sută din cei interogați au declarat că nu urmăresc un film decât dacă este color; în cei privește pe tinerii sub 20 de ani, proporția se ridică la sută la sută.

Pînă acum, printre peliculele clasice care au fost supuse acestui proces, se numără între altele, în afară de **Șolmul maltez**, deja menționat, mai multe filme cu Stan și Bran, evocarea muzical-coregrafică **Yankee Doodle Dandy** (cu James Cagney și Joan Leslie), popularul film al lui Frank Capra, **E o viață minunată** (cu

O privire necolorată de computer (Paul Newman)





Lauren Bacall și Humphrey Bogart în jocul de umbre și lumini dirijat de Howard Hawks în *A avea și a nu avea*

James Stewart), urmînd să vină la rînd, dacă între timp acest lucru nu s-a și întîmplat, **Casablanca**, **Cetăţea** **nul Kane** şi multe, multe altele. Planurile existente prevăd ca din cele 16000 pelicule alb-negru, care se află în arhivele cinematografice americane, circa 1500, adică „fondul de aur”, să fie transferate în color. Strigătul de indignare proferat de Woody Allen în Senatul american, unde au mai venit să depună şi alte personalităţi cunoscute ale vieţii cinematografice din S.U.A., cum ar fi Ginger Rogers, Sidney Pollack ori Milos Forman, a fost determinat tocmai de această intenţie de „profanare” în masă.

Nu vă atingeţi de filmele clasice

Termen cituşi de puţin exagerat, pentru că iată ce spunea Frank Capra, cu puţin înainte de a muri, într-o

scrisoare adresată Bibliotecii Congresului American referitor la colorizarea filmului său amintit mai sus, **E o viaţă minunată**: „A fost alegerea mea să îţi turnez în alb şi negru. Lumina, machiajul actorilor şi actriţelor, unghiul aparatului de filmat, munca de laborator, totul a avut în vedere o producţie alb-negru şi nu una color. Vă rog din suflet să nu admiteţi denaturarea unei opere clasice, indiferent cui aparţine. Lăsaţi-le aşa cum sînt. Au devenit clasice pentru că au o valoare deosebită. Nu permiteţi să-şi facă de cap celor care, dornici să se îmbogaţească rapid, încearcă să creeze o imagine falsă, mîzgăind cu vopsea opere clasice”.

Ce s-ar mai putea adăuga la această pledoarie patetică? Neîndoiros, transpunerea în „cheie” color a unei pelicule alb-negru clasice, pe care orice iubitor adevărat al cinematografului nu o poate concepe decît ca atare, apare tot atît de absurdă şi de condamnată, pentru denaturarea gravă a intenţiei realizatorilor, ca şi

operaţia inversă (dacă cineva ar avea o asemenea idee aberantă) de transpunere în „cheie” alb-negru a unei pelicule color clasice, să zicem **Deşertul roşu**. Şi într-un caz, şi în celălalt, cromatica respectivă nu este un element secundar, ci are valoare funcţională, fiind nemijlocit integrată acţiunii. Pentru a da cititorilor săi o idee asupra absurdităţii procedurii, o revistă britanică s-a adresat unui artist cerîndu-i să coloreze de mîna cîteva fotograme din filme celebre „candidate” la supliciu colorizări şi rezultatele penibile nu au mai necesitat nici un comentariu.

Regizorul şi criticul de film Gavin Millar a introdus în dezbateră şi un alt aspect: „Nu este vorba, afirmă el, doar de faptul că interpreta principală este fardată cu un ruj de buze care i se potriveşte ca nuca în perete. Procedul de bestardizare coloristică porneşte de la premiza că, mai mult decît o necesitate impusă de raţiuni



Cineastul gîndește culoarea odată cu povestea, dialogul, muzica
(Tom Hulce în *Amadeus* de Milos Forman)

tehnice, filmul alb-negru a fost, pur și simplu, un neajuns artistic. Acestor iconoclaști nu le trece prin cap că filmele alb-negru au fost concepute, decupate, turnate sub un anumit joc de lumini, nu numai pentru alb și negru, ci pentru fiecare nuanță de gri, strălucitoare, scinteietoare, luxuriantă, tremurătoare, nebuloasă, ametoare, obsedantă, care se intercalează între cele două extreme". Cuvințe ce se constituie într-un adevărat poem, într-o pasionată declarație de dragoste adresată alb-negrului și „nuanțelor intercalate”. Procedeu care nu este, de altfel, disprețuit nici de creatori contemporani (ca, de pildă, Woody Allen în *Manhattan* și Zelig ori Martin Scorsese în *Taurul furios*) care îl utilizează cu deosebit succes atunci cînd îl considera mai potrivit scopului artistic avut în vedere.

Cine cultivă „colorocrația”?

Partea proastă este că tendința de absolutizare a culorii, „colorocrația”, este cultivată și promovată de posturi de televiziune, cum ar fi rețeaua Tur-

ner Broadcasting System (TBS), cu sediul la Atlanta, care, sub titlul („blasfematoriu”, consideră cei ce se opun procedurii) **Cinematograful clasic**, a introdus un program special alcătuit din o sută de filme trecute prin patul lui Procust al colorizării, ba, mai mult, încearcă chiar și o justificare „teoretică” a acestei decizii: „Nu distrugem originalul în alb-negru, declară un purtător de cuvînt al TBS. Filmele clasice nu-și încetează existența. O simplă răsucire de buton și cine dorește poate urmări versiunea alb-negru. Nu facem altceva decît să folosim tehnologiile noi pentru a împătră (sic!) aceste filme. Le dăm o fizionomie mai apropiată de contemporaneitate, considerînd că astfel vor fi pe gustul noii generații de telespectatori”.

Or, tocmai acesta este lucrul de care se tem opoziții colorizării, care avertizează asupra riscului că „noua generație de (tele) spectatori” să devină o generație de „analfabeți culturali”. Un public ce se va mulțumi cu ceea ce amenință să devină echivalentul video al comicsurilor. Sub influența corupătoare a colorizării și a

„colorocrațiilor”, acest public va pierde orice interes față de capodoperele în alb-negru. Originalele acestor capodopere vor supraviețui, dar numai în arhive. În cultură, vor înceta să existe.

„Dacă se va răspîndi, colorizarea va scoate, în mod inevitabil, din circulație versiunea originală”, rezumă pericolul, comentatorul de specialitate al ziarului „New York Times”, Richard Mooney. „Ponderea crescîndă și, cu timpul, îmbunătățirea tehnicii, vor amărî gustul și vor influența cererea publicului”. „Ceea ce mă îngrijorează, adaugă George Stevens jr. — fondatorul prestigiosului **American Film Institute** și fiul regizorului căruia îi datorăm asemenea opere clasice în alb și negru, cum ar fi *Gunga Din* și *Un loc sub soare* — este că, din punct de vedere psihologic, filmele în alb și negru vor dispărea. Noua versiune va înlocui în mintea publicului vechea versiune.”

Argumente, neîndoios, din cele mai temeinice. Pervertierea gusturilor este inevitabilă în condițiile în care aceste gusturi sînt orientate și dictate exclusiv de „piață” de goana după profit.

Tortura colorizării

Partase la această goană sînt și studiourile proprietare ale originalelor alb-negru, care, „pentru cîțiva dolari în plus” acceptă colorizarea, trecînd peste voința creatorilor sau, dacă acestia nu mai există, așa cum stau lucrurile în majoritatea cazurilor, compromițîndu-le postum reputația. („Noi, cei de astăzi, declară George Stevens jr., avem datoria să apărăm opera celor care au realizat aceste filme, dar nu mai sînt printre noi, ca să le apere ei înșiși.”) Unii compară colorizarea cu dublarea unui film în limbi străine. „De dragul cîtorva mărci germane sau franci francezi, scrie revista „Time”, Hollywood-ul a acceptat ca, de pildă, Gary Cooper să se apropie de teigheaua unui săpon și să rostească „Ein Bier, bitte” sau „Une bière, s'il vous plaît”. În principiu, colorizarea nu este altceva decît echivalentul vizual al dublării pentru uzul unei generații „surde” la alb și negru”.

Comparație nu lipsită de ingeniozitate, dar mult prea blîndă dacă o contrapunem declarațiilor făcute de Woody Allen.

Nu demult, renumitul actor britanic Alec Guinness a fost sărbătorit la **Lincoln Center** din New York, cu prilejul împlinirii a 40 de ani de carieră cinematografică, prin organizarea unei gale omagiale, în cursul căreia au fost prezentate scurte fragmente din cele 46 de filme în care a apărut, de la *Lady Killers* la *Star Wars*. În cuvîntul de mulțumire pe care l-a adresat, sărbătoritul a ținut să-și împărtășească satisfacția că aceste filme nu au fost trecute prin tortura colorizării. „M-am temut o clipă, a spus el, ca în loc de **Omul în costum alb** (una din peliculele sale cele mai reușite) să nu-mi fie dat să văd **Omul în costum cafeniu-roșcat**”. Dacă este adevărat că ironia poate ucide, atunci, cu această mostră de sarcasm, de umor mușcător, tipic britanic, Sir Guinness a rostit o sentință de condamnare fără drept de apel a colorizării.



Free-cinema-ul în culori ar fi un nonsens
(Mary Ure, Gary Raymond, Richard Burton în
Privește înapoi cu minie de Tony Richardson)



aventurile peliculei

A doua descoperire a „sunetului muzicii”

Filmele mute nu au fost concepute, la vremea lor, ca lipsite de sunet — atita doar că nu erau vorbite: acesta este punctul de vedere al compozitorului Carl Davis, a cărui „specialitate” o constituie „revitalizarea” peliculelor mute celebre, pe calea unor acompaniamente muzicale executate, concomitent cu desfășurarea momentelor-cheie ale acțiunii, chiar în prezența spectatorilor, de către mari formații simfonice.

Filmul mut
și „cinematograful viu”

Combinția între acești doi „vectori mediatici”, pentru a folosi un termen la modă, respectiv între muzica urmărită „în direct”, alidoma unui concert, și imaginea mută proiectată pe ecran, este denumită „live cinema” (cinematograful viu, cinematograful în direct), prin analogie cu „live television” (televiziunea în direct), de către canalul TV britanic „Thames television”, căruia îi revine meritul noli maniere de prezentare a unor capodopere ale marelui mut.

Ideea „reintineririi” filmelor mute, cu ajutorul acompaniamentelor orchestrale, aparține unor iubitori pa-

Filmele mute
nu au fost
concepute
lipsite de sunet.
Ci doar
de vorbe

mași ai acestor filme, producătorul și regizorul TV David Gill și istoricul de film Kevin Brownlow, la rindul său și el producător, ambii bine cunoscuți publicului nostru telespectator ca autori ai excepționalului serial Hollywood, realizat sub egida lui „Thames television” și prezentat la noi sub titlul (mai sugestiv și mai adecvat) Din istoria filmului mut. Geneza ei este deosebit de interesantă. În 1980, aplauze entuziaste salutau premiera — pentru că, într-adevăr, poate fi socotită o autentică premieră — cu prilejul Festivalului londonez al filmului (London Film Festival), a versiunii

restaurate și sonorizate a capodoperei lui Abel Gance, Napoleon (1927), operație de o extraordinară complexitate. Din versiunea originală concepută a fi proiectată pe un triplu ecran — strămoșul Cineramel de astăzi — și însumind 15 000 metri, care, practic, nu a fost niciodată prezentată integral publicului, mai rămăseseră doar fragmente disperate (Gance a realizat, în 1932, o versiune pentru ecran obișnuit, sonorizată și mult redusă ca durată, în 1955 fiind prezentată o nouă versiune, pentru ecran triplu, dar de asemenea substanțial comprimată). Identificarea diferitelor fragmente, consolidarea imaginii, montajul care trebuia să respecte, cu fidelitate absolută, versiunea integrală, toate acestea au necesitat o trudă de benedictin, care fără entuziasmul lui Brownlow, sprijinit de „Thames television”, nu ar fi putut fi dusă la capăt. După cum n-ar fi putut fi dusă la capăt fără contribuția hotărâtoare a lui Francis Coppola, care s-a angrenat cu întreaga pasiune în această muncă uriașă, supraveghind, cu ochiul său de regizor experimentat, întreaga operație, ceea ce îl îndreptățește să fie, după Gance, al doilea... „naș” al filmului. Un rol important a jucat și

Davis, care a realizat noile aranjamente muzicale, încorporate peliculei, spre deosebire de versiunea originală, unde muzica — aparținând lui Arthur Honegger — era executată (sonorul neexistă încă pe atunci) din fosa de orchestră, premiera avînd, de altfel, loc la Opera din Paris.

Restabilirea unei vechi tradiții

Succesul peste așteptări al noului **Napoleon**, restaurat și sonorizat, în viziunea lui Coppola (să nu uităm că titlul complet al versiunii originale era **Napoleon în viziunea lui Abel Gance**, al cărui geniu flambaia și a cărui extraordinară fantezie în manipularea aparatului de filmat și-au găsit în această peliculă expresie maximă. Georges Sadoul povestește anecdota, după el apocriptă, potrivit căreia pentru scena bății cu bulgări de zăpadă din curtea școlii, cînd adolescentul Bonaparte și-a dovedit, de la cea mai fragedă vîrstă, iscusința de strateg, Gance a cerut ca, o cameră portativă, în plină funcțiune, să fie pur și simplu... azvîrlită aioma unui bulgăre, astfel ca spectatorilor să le fie înfățișată cît mai exact traiectoria acestuia. La protestele producătorului că aparatul, care costa o groază de bani, riscă să se zdrobească, Gance a răspuns imperturbabil: „Dar bulgării de zăpadă se zdrobesc cînd cad”. Și camera portativă s-a făcut praf, după ce, bineînțeles, și-a îndeplinit misiunea de sacrificiu...) a determinat repetarea acestei experiențe și cu alte pelicule, operîndu-se însă o modificare și anume separarea celor doi „vectori” sau două canale, muzică și imagine. Se restabilește, astfel, tradiția de dinaintea apariției sonoului.

„Există, fără îndoială, declara Brownlow, un interes renăscut pentru filmele mute, cu condiția ca ele să fie prezentate așa cum se cuvine, adică nu în copii deteriorate, cu imaginea tremurată, ci în copii restaurate cu grijă și să se asigure acompaniamentul orchestral, așa cum se petreceau lucrurile în marile cinematografe de pe Broadway. În aceasta constă tot secretul”. Procedul (re)descoperit de Brownlow și Gill ar putea fi denumit „muzicalizare” sau mai exact „orchestralizare”, prin analogie cu așa numita „colorizare” (vezi articolul din pagina 114). În timp ce colorizarea este, însă, violent contestată și cu deplină îndreptățire blamată pentru faptul că denaturează grav peliculele originale, „muzicalizarea” este acceptată cu entuziasm tocmai pentru că nu „trădează” originalul, nu-i stîrbește cu nimic valoarea, ci, dimpotrivă, o pune mai bine în lumină, restabilind capodoperele filmului mut în forma lor inițială, în întreaga lor splendoare.

Mai există o deosebire — fundamentală. Colorizarea, procedeu de transfer pe bandă video și apoi de schimbare, pe calea electronică, a „cîntecului” cromatic al peliculelor alb-negru, vine în sprijinul „cinematografului la domiciliu”, al îndepărtării spectatorilor de sălile de cinematograf, pe cînd „muzicalizarea” are, între altele, ca scop (și reușește!) să-i aducă pe spectatori înapoi în aceste săli, nimic, nici un procedeu tehnic, oricît de perfecționat, neputînd suplini „baia de sunet” a unei orchestre simfonice reale, ca să nu mai vorbim de calitatea imaginii, mult diminuată pe micul ecran.

De altfel, acompaniamentul muzical era considerat pe vremea filmului mut ca un lucru foarte important de către studiouri, care aveau ca angajați compozitori anume cu sarcina expresă de a se ocupa de aranjamentele respective. Pentru un film ca **Parada cea mare**, de pildă, o emoționantă evocare a împrejurărilor primului război mondial, studiourile MGM au comandat o partitură specială, pe care au distribuit-o sălilor de cinematograf, nedorind să lase acompaniamentul muzical la voia întîmplării. Pianul reprezintă în cinematografele de altă-dată, fie ele cît de mici, un accesoriu indispensabil, locul său fiind ocupat, în sălile mai arătoase, de orchestre în toată regula (introducerea sonoului a constituit o adevărată calamitate pentru mulți instrumentiști, angajați ai cinematografelor, care s-au pomenit brusc, fără lucru). Mai mult, nu o dată proiecția filmelor mute era precedată de concerte de divertisment sau chiar de mici spectacole de varieté, tradiție care s-a prelungit, un timp, și în epoca sonoului (spectatorii noștri mai în vîrstă își amintesc, desigur, de trupele de revistă care se produceau în pauzele dintre filme, la „Marna”, „Marconi” sau „American”, unde și-au făcut ucenicia comici ce aveau apoi să devină celebri, ca Al. Giugaru sau Puiu Călinescu). Și astăzi, la „Radio City Music Hall”, din New York, considerat cel mai mare cinematograf din lume (5 874 de locuri), programul cuprinde și reprezentații muzical-coreografice.

Festivalul de la „Radio City”

Nimic mai firesc, de aceea, ca tot aci, la „Radio City” să se fi organizat, în primăvara anului 1987, un festival al filmelor mute cu acompaniament muzical asigurat de **American Symphony Orchestra**. Festivalul a inclus toate cele patru pelicule restabilite în forma inițială de Brownlow și Gill și îmbogățite cu aranjamentele noi ale lui Carl Davis, ca urmare directă a izbînzii repurtate cu **Napo-**

leon: Vîntul (The Wind) al lui Viktor Sjöström, cu Lillian Gish; **Carnea diabolică (The Flesh and the Devil)**, în regia lui Clarence Brown, cu Greta Garbo și John Gilbert; **Hoțul din Bagdad (The Thief of Bagdad)**, al lui Raoul Walsh cu Douglas Fairbanks; și **Parada cea mare (The Big Parade)**, amintită mai sus, în regia lui King Vidor avîndu-l ca protagonist tot pe John Gilbert. Ca o surpriză suplimentară pentru spectatori, festivalul s-a bucurat de prezența nonagenarei Lillian Gish (care extraordinar exemplul de longevitate artistică, continua să turneze, **Balețele din august**, de Lindsay Anderson, fiind apreciat la Cannes ca o frumoasă reușită), a lui Douglas Fairbanks jr., fiul (astăzi octogenar) al interpretului **Hoțului din Bagdad**, fiind, de asemenea, de față și Leatrice Gilbert Fountain, fiica lui John Gilbert, marele „amoretz” al filmului mut.

Davis, printre ale cărei succese se include și muzica pentru **lubită locotenentului francez**, a realizat un adevărat tur de forță cu ilustrația muzicală la aceste patru pelicule. Pentru **Vîntul (1928)**, un film de o stranie frumusețe, a cărui acțiune se petrece în așa-numitul Bazin al prafului (Dust Bowl), din Texas, a scris o partitură originală, bazată pe instrumente cu coarde și de percuție. Pentru a sugera atmosfera romantică din **Carnea diabolică (1927)**, filmul care a consacrat-o definitiv pe Greta Garbo, ilustrația muzicală s-a inspirat din valsurile lui Strauss. Pentru **Hoțul din Bagdad (1924)**, sursa de inspirație a fost „Seherazada” lui Rimski-Korsakov („m-am străduit să-mi închipui cum ar fi scris el muzica pentru un asemenea film, dacă ar mai fi fost în viață în 1924”). În fine, pentru **Parada cea mare (1925)** a preluat partitura originală, selectînd temele unor melodii de mare popularitate din timpul războiului („Over There”, „You’re in the Army Now”), precum și ale unor cîntece tradiționale franțuzești, la care a adăugat compoziții proprii. În plus a asigurat și conducerea muzicală pe toată durata festivalului, cu satisfacția

Marele cuplu al epocii mute:
Greta Garbo — John Gilbert a trecut cu succes
pragul sonoului și acum pe cel al muzicalizării



de a ști că orchestra compusă din 70 de persoane, care a executat acompaniamentul la **Hoțul din Bagdad** a fost cea mai mare care s-a produs vreodată pe podiumul de la „Radio City”.

Reușita a fost totală. Cu aceeași incintăre ca odinioară a celor șapte mici membri ai familiei von Trapp, publicul (re)descoperea farmecul nebănuț al „**Sunetului Muzicii**”, ceea ce a determinat pe organizatori să studieze posibilitatea unui lung turneu prin toate marile orașe ale Americii.

„Filmele mute, atunci când sînt prezentate într-o copie fără cusur, remarcă Brownlow, implică participarea publicului într-o măsură mai mare decît filmele sonore, deoarece îi stimulează imaginația. Spectatorii trebuie să suplinească ei vocile și sunetele care lipsesc, ceea ce nu se întîmpla în cazul filmelor sonore. Ei părăsesc sala cu un sentiment de profundă satisfacție estetică”. Cît privește imbinarea dintre imaginea mută de pe ecran și realitatea vie a unei orchestre compusă din 70 de persoane, efectul este de-a dreptul izbitor. „Pur și simplu, ai impresia că ai descoperit pentru prima oară cinematograful”.

Unde e muzică sînt și „paraziți”

Din păcate, această „redescoperire” a cinematografului, o dată cu a „**Sunetului Muzicii**”, dă naștere și la unele fenomene parazitare. Mai ales, sonorizarea peliculelor vechi face și prozești, despre care se poate spune că sar peste cal, respectiv peste barierele bunului-gust. Este cazul compozitorului italian stabilit în America, Giorgio Moroder, de altfel nu lipsit de talent (între altele a obținut un Oscar pentru muzica filmului de succes, c-ei drept efemer, **Flashdance**). Gelos, după cum singur mărturisește, pe succesul obținut de **Napoleon** în noua sa versiune, s-a gîndit să restaureze și sonorizeze o altă capodoperă a filmului mut, **Metropolis**, fantezia utopică, parabola premonitoare a lui Fritz Lang, care, încă în 1926, anticipa cosmarul nazist ce avea să devină realitate în mai puțin de un deceniu.

În acest scop, și-a asigurat drepturile asupra filmului lui Lang, după care, cu ajutorul Muzeului Cinematografului din München, a reușit să reconstituie o copie cvasiintegrală, ceea ce, desigur, este un lucru demn de toată lauda. Mai departe însă... Mai departe, sedus de spectaculosul ieftin al colorizării, a introdus în unele scene efecte color, iar alte scene le-a colorat în întregime. În fine, a sonorizat întreaga peliculă, inundînd-o, dacă se poate spune așa, într-o cascadă de muzică... rock, interpretată de vedete ale genului (Adam Ant, Loverboy, Billy Squire, Bonnie Tyler, Freddy Matthew, Pat Benatar). Ce ar spune genialul regizor german dacă ar ști ce s-a ales din opera sa? Practic, un film de o inexprimabilă frumusețe s-a transformat într-un banal video musical. Nu se poate nega că, pe alocuri, coloana sonoră accentuează efectele dramatice ale acțiunii, integrîndu-se, într-o anumită măsură, atmosferei stranie care învaluiе creația lui Fritz Lang. În rest, rezultat este, în cel mai bun caz, deconcertant. Adevărații iubitori ai Cinematografului nu pot fi de acord cu asemenea exemplu



Un splendid quartet;
(**Balenele** din august de Lindsay Anderson,
în prim plan Bette Davis și Lillian Gish,
în plan secund Ann Sothern și Vincent Price)

de „face-lifting”, de chirurgie facială (și auditivă) care aduce, mai degrabă, cu o desfigurare. Dacă se pot, totuși, găsi ilustrații muzicale unele merite (deși s-ar fi putut proceda, așa cum a făcut Davis cu **Parada cea mare**, la preluarea partiturii originale, semnată de compozitorul Godfried Huppertz și destinată orchestrei din sală), manipularea coloristică a imaginilor reprezintă o imixtiune intolerabilă în creația unui regizor care nu mai trăiește ca să poată protesta, o răstălmăcire de neiertat a intențiilor sale.

Ceea ce este mai grav, Moroder și-a anunțat intenția de a proceda în mod similar și cu o altă capodoperă a lui Lang: **Nibelungii**. În acest caz, delictul ar fi și mai condamnabil, pentru că ilustrația muzicală originală se inspiră din tetralogia lui Wagner. O competiție, un „duel” Wagner... Moroder, iată ceva greu de conceput și încă mai greu de admis. Ca să nu mai vorbim de eventualitatea colorizării unor scene celebre, ca aceea în care Siegfried se scaldă în singele balaurului ucis. Valul de vopsea roșie ar face să se cutremure, din cap pînă în picioare, pe orice iubitor adevărat al celei de-a șaptea arte...

Ca impact asupra spectatorilor,

„muzicalizarea” sau „orchestralizarea”, în sensul acompaniamentului muzical executat „pe viu” (**„live cinema”**) este superioară simplei sonorizări a filmelor mute. O dovedește marele succes al peliculelor „orchestralizate” pretutindeni unde acestea au fost prezentate. Desigur, și sonorizarea operelor valoroase ale cinematografului mut, chiar dacă procedeul nu mai reprezintă de mult o noutate, constituie un lucru bun, mai ales prin accesibilitatea mai largă pe care o asigură, bineînțeles cu condiția unei coloane muzicale adecvate, așa cum s-a întîmplat în cazul noii versiuni sonorizate a lui **Napoleon**. La un loc, și „cinematograful viu” și adăugarea unei piste sonore (sonorizarea) nu pot suferi comparație, din nici un punct de vedere, inclusiv al eticii profesionale, cu operația de slupire pe care o reprezintă colorizarea, în armonia redescoperitului sunet al muzicii pot interveni, însă, cum s-a văzut, și note distonante. Ca în orice domeniu, esențial este să nu se treacă peste limitele bunului-simt. „Este modus in rebus” și cînd e vorba de limbajul cinematografic, prin excelență deschis spre inovație și experiment.

Romulus CĂPLESCU

60 de ani de sonor

Muzica,

bătăia de inimă a filmului

Kurt London făcea în 1936 o observație pe care o considerăm perfect valabilă și astăzi: „Animația oferă, la ora actuală, cea mai viabilă formulă de film muzical, întrucât acest gen de film sonor reușește să contopească muzica, cîntecul, cuvintele și zgomotele cu imaginile într-un tot de o absolută unitate stilistică”.

Într-adevăr, niciunde coerența audio-vizuală nu e atât de perfectă, niciunde muzica nu are o atât de justificată rațiune de a fi ca în filmele de animație. Însăși tehnica lor cere ca partitura să preexiste imaginilor, procesul audio-vizual prin care sînt realizate asemănîndu-se, în multe privințe, cu o reacție în lanț: regizorul propune muzicianului un subiect, acesta compune o partitură care va permite crearea unui scenariu definitiv, în care gagurile, personajele, detaliile vor fi cu atât mai exacte cu cît vor fi concepute în funcție de accentele muzicale. Mai mult chiar: universul nerealist al filmelor de animație cere efecte sonore realiste, o muzică va fi aceea care va interpreta zgomotele, va sugera diferitele sunete ale ambianței, va imita natura. „Locul geometric al muzicii și

al cinematografului se situează în filmul de animație” afirma, pe bună dreptate, Henri Colpi.

Nu trebuie, deci, să ne mire că istoria muzicii de film începe odată cu istoria filmului de animație.

La început n-a fost cuvîntul, a fost doar zgomotul

La început a fost doar zgomotul aparatului de proiecție. Și tocmai pentru a-l acoperi a fost chemată, în sălile obscure, muzica.

Cît adevăr se ascunde în această legendă nu știm. Știm însă cu certitudine că la 18 octombrie 1892, *Pantomimele luminoase* ale lui Emile Reynaud erau prezentate la Musée Grévin însoțite de melodii inedite, anume compuse și interpretate la pian de un autor, pe atunci la modă, Gaston Paulin. *Serenada lui Pierrot* a fost prima muzică din lume scrisă special pentru film!

Mai apoi, prin anii '20, Paul Dessau — compozitorul lui Brecht — acompania, într-un mare cinematograful berlinez, în calitate de dirijor, marionetele lui Starevitch și desenele animate

ale lui Walt Disney, iar, în 1927, Paul Hindemith — unul dintre maeștrii muzicii contemporane — asigură ilustrația muzicală pentru *Felix motanul*, desenat de Pat Sullivan. Și lista compozitorilor de prestigiu care au creat, în perioada marelui mut, muzică pentru filme de animație poate continua cu numele lui Wolfgang Zeller, autor al unei inspirate partituri muzicale pentru *Aventurile prințului Ahmed* — primul lung metraj de siluete animate din lume, realizat, în 1926, de Lotte Reiniger — și cu cel al lui Hanns Eisler, discipol a lui Schönberg, care, în 1925, compune muzica la *Opus III* a lui Walter Ruttmann.

Dar, în cele mai multe cazuri, acompaniamentul muzical al filmelor de animație — ca și al celorlalte filme, de altfel — era lăsat în grija directorilor de cinematografe care, apelînd cînd la pian, cînd la fonograf, cînd la orchestră (aceasta în funcție de mărimea sălii și de rentabilitatea filmului), recurgeau la partituri deja cunoscute — de preferință muzică ușoară și de jazz. Principiul conform căruia selecționau partitura era simplu: muzica trebuie să comenteze acțiunea, să susțină imaginea. Deci,

pentru scenele vesele — o muzică veselă, iar pentru cele triste — o muzică tristă. Desigur, astfel de clișee nu puteau fi decât în detrimentul filmului și mulți realizatori de animație au început să-și aleagă singuri ilustrația muzicală. Walt Disney a înțeles mai devreme decât alții că desenul animat trebuie să încinte, în aceeași măsură, ochiul și urechea.

În 1925, el prezintă, într-un cinematograful din Los Angeles, un scurt metraj în care un personaj desenat dirija niște instrumentiști în carne și oase, instalați în fosa orchestrei!

De atunci, Disney s-a îngrijit personal ca, pentru fiecare desen animat nou, pianistul din sală să accentueze efectele comice, subliniindu-le prin sonorități adecvate. S-a gândit chiar să-și însoțească desenele animate cu partituri compuse special pentru a fi executate sincron cu imaginea, dar distribuitorul n-a fost de acord, explicându-i că ar fi prea complicat și oricum, instrumentiștii nu vor ține cont de indicațiile făcute de regizor pe partitură. Din toate aceste încercări s-a ales cu prietenia a doi oameni: un dirijor — Franck Churchill — și un pianist — Oliver Wallace. Ei vor deveni mai apoi, în timpul sonorului, principalii săi colaboratori muzicali.

Arabescuri vizuale și auditive

„Numai muzica poate să evoce impresia pe care o vestește cinematograful și, în lumina senzațiilor pe care

Peste ani, în 1968, Hans Richter își amintea cu umor de prima proiectie publică a unuia din filmele sale: „Filmul a fost precedat, la teatrul de pe Kurfurstendam, de *Entracte* a lui René Clair și Picabia. Publicul a reacționat rîzînd disprețuitor de acel dric tras de o cămilă. Dar evenimentele au luat o întorsătură, într-adevăr proastă cînd, în a doua parte a programului, a fost proiectat *Baletul mecanic* al lui Fernand Leger. Spectatorii au refuzat să accepte că, niște ustensile de bucătărie să fie actorii filmului și au întrerupt, adesea, proiectia. Apoi, cînd s-a proiectat *Ritm 23* în care protagoniștii erau dreptunghiuri care săltau și dansau, alunecau și săreau pe ecran, publicul a devenit atît de furios încît l-a bătut pe pianist care nu avea nici o legătură cu filmul și care făcea și el tot ce putea. Publicul nu-l cunoștea pe Richter”.

Fără să se lase descurajat de acest gen de incidente — nu puține în epocă — Viking Eggeling va termina și el, în 1922, o *Sinfonie diagonală*, iar Walter Ruttmann își va delimita, tot în aceeași perioadă, cele patru *Opus-uri*.

În ceea ce-l privește pe Oskar Fischinger, elementul cel mai reprezentativ al acestei grupări, el va porni pentru a-și realiza suita de *Studii* de la elemente grafice, pentru ca, mai apoi, să tenteze ilustrarea — prin culori, linii și forme abstracte — a poemului simfonic *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas. Dar abia cînd va putea recurge la sunet, demonstrațiile sale asupra ritmului vor fi cu adevărat

Animația nu este arta unor desene în mișcare, ci arta unor mișcări desenate

ni le oferă ea, putem să înțelegem pe acelea pe care ni le va oferi filmul viitorului... Există simfonia, muzica pură. De ce cinematograful, la rîndul lui, n-ar putea avea simfonia sa?” — se întreba, în 1925, Germaine Dulac. Răspunsul îl va căuta, realizînd, între 1927 și 1929, filmele *Disc 927*, *Arabesc* (după Debussy), *Temă și variațiuni*. Eroarea ei, constată Jean Mitry, a fost încercarea de a ilustra muzica, dînd o interpretare vizuală temei, în locul unei interpretări plastice a muzicii, în sensul compozițional al cuvîntului. Dar acest gen de intenții au fost exploatate mai sistematic — și mai fertil pentru arta animației — de către avangarda germană. Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Rudolf Phrenninger, frații Oskar și Hans Fischinger, orientîndu-și căutările spre ritmul cinematografic pur, vor abandona adesea filmările pe viu, pentru a crea imaginile în laborator, la masa de desen. Cu ajutorul punctelor, liniilor și formelor în mișcare, ei vor încerca să obțină un tempo muzical. Astfel, Richter se va dedica, între 1916—1918, studiului principiilor contrapunctului în fugile și preludiile lui Bach. Rezultatul: *Ritm 21*, *Ritm 23* și *Ritm 25*.

convingătoare: *Menuet de Mozart*, *Dans maghiar nr. 5 de Brahms*, *Rapsodia albastră*, *Poem optic* (realizat pe teme din *Rapsodia a II-a de Liszt*) sau *Allegretto* (o simfonie abstractă, pe elemente de muzică de jazz).

În fine, în 1929, Rudolf Phrenninger va inventa — desenînd sunetul direct pe peliculă și fotografiîndu-l apoi — „manuscrisul sonor” tehnică pe care o va folosi cu succes în realizarea scurt-metrajului *Largo*, inspirat de muzica lui Haendel. „Compozitorul viitorului — aprecia Phrenninger — va putea să picteze sau să deseneze muzică, o muzică amplă, cu caracter simfonic... Poate că generațiile viitoare vor ști să utilizeze „manuscrisul meu sonor”. Peste ani, filmele unor Len Lye, Norman McLaren, Robert Breer, John și James Whitney, Jordan Belson sau Bil Risdon vin să demonstreze că, într-adevăr, lecția lui Phrenninger nu a fost uitată.

Filmul de animație mut — fie el artistic, comercial sau de avangardă — a avut mereu nostalgia muzicii. Dar în curînd „bomba Warner” avea să explodeze!

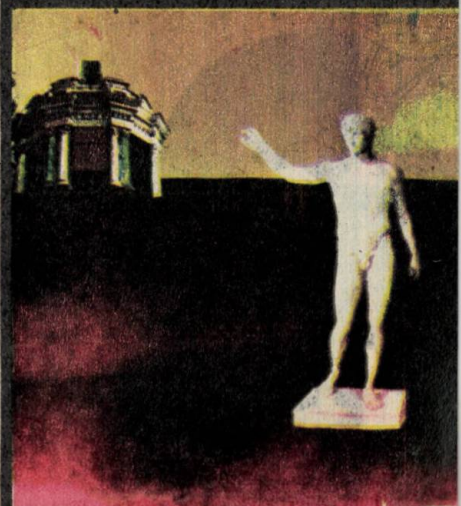


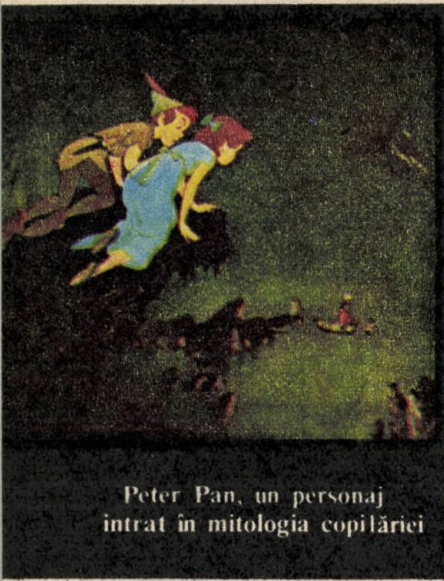
Cu muzica și pacea în suflet
(*Baladă pentru mîrgică albastră*)
de Luminița Cazacu



Portret de femeie „desenat”
pe acordurile wagneriene
(*Tu de Ion Popescu Gopo*)

Locul geometric al muzicii
și cinematografului; animația
(*Statuia de Olimpiu Bandalac*)





Peter Pan, un personaj intrat în mitologia copilăriei

Toată lumea ride, cântă, dansează și... animează

1927. O seară de octombrie. Prezentarea filmului **Cîntărețul de jazz**. Pe ecran un chip negru cu buze groase albe: Al Jolson pronunță câteva cuvinte și cântă două române. Vocea sa răsună în edificiul filmului, zdruncinându-i stîlpii ridicați cu mîgălă, timp de mai bine de un sfert de veac. Arta, tehnica, comerțul, industria filmului sînt zguduite din temelie. Cinematograful mut a murit! Trăiască cinematograful mut a murit! Trăiască cinematograful sonor!

Cîntărețul de jazz a declanșat o adevărată reacție în lanț, afectînd și destinul celei de-a șaptea arte-bis. Muzica, prezentă mereu în sălile de cinema, se contopește acum cu imaginea, găsindu-și un loc pe peliculă. Ea se integrează artei filmului de animație.

În „Povestea lui Walt Disney”, scrisă de fiica celebrului animator, Diane Disney Miller, ea își amintește: „Chiar în momentul în care tatăl meu căuta să-l intereseze pe distribuitorii cu aventurile lui Mickey Mouse, a apărut faimosul **Cîntărețul de jazz**. Filmele mute au devenit, peste noapte, perimate. Walt a înțeles că n-ar fi folosit la nimic să continue să realizeze astfel de filme și a început să gin-

Istoria muzicii de film începe odată cu istoria filmului de animație

dească scenarii în care sunetul să joace un rol important... Astfel s-a născut, în 1928, „Mickey cîrmaci” (**Steamboat Willie**).

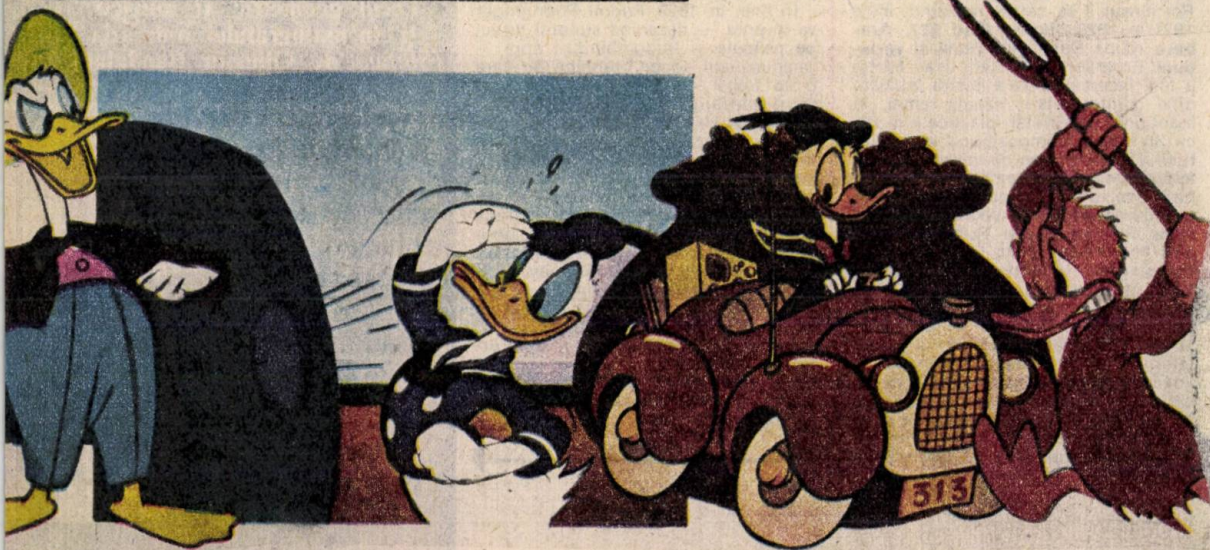
Zile de-a rîndul, tata a mers la „Colony Theater” unde peripețiile șoricelului său înzestrat acum cu o voce umană și cu multiple daruri muzicale — Mickey crea muzică din orice atingea, chiar și din sirena vaporului — declanșau hohotele de ris ale miilor de spectatori de toate vîrstele.”

Walt Disney a demonstrat, astfel, că imbinarea desenului cu muzică este adevărata cale spre esența filmului de animație și că din această simbioză poate rezulta un nou și surprinzător gen de umor, contrapunctul sonor, conferind filmului o dimensiune în plus, esențială. Multe dintre primele sale scurt metraje poartă titluri revelatoare despre aplicarea acestui principiu: **Nebun după jazz**, **Rîtmul junglei**, **Mickey la operă**.

Prin aceste căutări părintele lui Mickey Mouse se întîlnește cu marii regizori și teoreticieni ai celei de-a șaptea arte: Pudovkin, Chaplin, Clair, Eisenstein. „Numai utilizarea contrapunctuală a sunetului în raport cu o secvență de montaj vizual poate oferi noi posibilități de dezvoltare și de perfecționare a montajului... Numai un astfel de „asalt” creează senzația necesară care va duce cu timpul la crearea unui contrapunct orchestral nou, al imaginilor vizuale și al celor sonore”, proclama, în epocă, realizatorul **Crucișătorului Potemkin**.

În 1929, Disney lansează pe ecran **Dansul scheletelor**, primul scurt metraj din seria **Silly Symphony**, prefigurînd **Fantasia**, prin apelarea la o partitură muzicală preexistentă. De fapt, „Dansul macabru” a lui Saint-Saens se face auzit doar la începutul filmului, esențialul partituri bazîndu-se pe tema centrală din „Marsul piticilor” din Suita lirică de Grieg, prelucrată de Carl Stalling. Animatorul Ub Iwerks, colaboratorul lui Disney de la Mickey Mouse, dînd dovadă de o bogată imaginație în crearea gagurilor vizuale, a transformat dansul celor patru schelete într-un balet spiritual și amuzant. Deși distribuitorii au socotit subiectul prea... macabru pentru un public obișnuit cu aventurile șoricelului Mickey, la prezentarea filmului, valuri de risete au zguduit sala. „Or fi rîzînd de noi? Sau cu noi? I-a întrebat îngrijorat Disney pe Iwerks. „Cu noi!” i-a răspuns acesta. Și avea dreptate. Năzbîțiile scheletelor au amuzat copios mii de spectatori. În plus, era pentru prima oară cînd o partitură muzicală clasică slujea drept temă pentru acțiunea unui film de desen animat. O nouă etapă începea. Chopin, Liszt, Johann Strauss, Mendelssohn vin să dea ritm și armonie unor povestiri ce au drept protagoniști personaje din „Jumea celor care nu cuvîntă”: libelule, cărăbuși, musculițe, molii, jucării stricate, cutii de chibrituri etc. Un aer de bună dispoziție, de ironie bonomă și umor grațios inundă acest spectacol al „dublurilor anonime, al rolurilor de figuratie naturală”.

Un cîntec pentru un rățoi (Donald Duck)



Barcarola și păunul

Prin *Silly Symphony*, Walt Disney face un important pas înainte în înțelegerea rolului pe care-l poate juca muzica în filmul de animație. Aici ea nu mai e doar sincronă și comică — destinația esențială a „muzicii lui Mickey” — ci capătă adevărate valențe funcționale: crează o atmosferă, caracterizează un personaj, sugerează un sentiment, o idee. Astfel, în *Cine se aseamănă se adună* (1931) Walt Disney corelează venețiană „barcarola” din „Povestirile lui Hoffmann” de Offenbach cu imaginea unui păun care privește în apa unui lac reflexele mișcătoare ale penajului său strălucitor. Filmul, dincolo de bogăția imagistică, conține un umor subtil — culorile unei păsări pot înlocui pe cele ale mișcării Veneției — dublat de o ironie

bondul, de la *Cenușăreasa* la *Cartea junglei* și *Pisicile aristocrate*, Disney va căuta să reediteze succesul primului său lung metraj. Pentru aceasta nu precupește nimic în ceea ce privește coloana sonoră: introduce ritmuri sub-americane în *Saludos Amigos* și *Los tres caballeros*, recurge la negro-spirituals în *Melodia sudului*, face apel la Benny Goodman și formația sa în *Cutia cu muzică*, aduce cîntăreți la modă — Luis Prima și Phil Harris — pentru a asigura vocile din *Cartea junglei*. Iar în ceea ce o privește pe „Willie, balena care voia să cînte la operă”, Disney se întrece pe sine în materie de fantezie muzicală și tehnică a trucajului: vocea tandrei balene cîntărește, care datorită călităților sale vocale putea acoperi un registru larg, de la soprana de coloratură pînă la bas dramatic — trecînd prin bariton, alto și mezzosoprană — aparține, grație unui trucaj sonor, lui...

nist. Dar, după realizarea imaginilor a ieșit un film de 15 minute, adică cu 5—7 minute mai mult decît un scurt-metraj. Tăieturile nu erau o idee fericită, dăunînd atît muzicii, cît și imaginii.

Walt Disney nu vedea nici o soluție, cînd întîmplarea a făcut să-l întînească pe celebrul dirijor Leopold Stokowski. „Am auzit că realizați „Ucenicul vrăjitor”, îi spuse acesta lui Disney. Aș fi bucuros să dirijez eu orchestra!” Din acest entuziasm s-a născut ideea unei antologii de muzică clasică, — redată prin desen animat.

Realizînd *Fantasia* (1940), Walt Disney a pornit de la universul imagistic creat de către desenatorii și animatorii săi. De aceea, el nu a dat o interpretare vizuală muzicii, ci a constrîns muzica să ilustreze temele vizuale propuse. Astfel, *Fantasia* este un film paradoxal: pe de o parte, este înțesat de pagini și nume celebre din istoria



Muzica înainte de toate
(*Fantasia* lui Disney)



Shakespeare și Euterpe reuiniți
de Jiri Trnka în *Visul unei nopți de vară*

iatentă la adresa orașului lagunelor — orgolios și pestrît, aidoma unui păun. În 1933, Disney introduce o altă inovație, lansînd în *Cel trei purceluși* primul șlagăr creat special pentru un film de animație: „Cine se teme de lupul cel rău”, compus de Franck Churchill. De acum înainte cîntecele vor lua un rol, capital în succesul filmelor, rol ilustrat, din plin, de primul său lung metraj. *Alba ca zăpadă* (1937—1938) care a fost un triumf și prin numărul și calitatea cîntecelor ansate. Melodiile lui Franck Churchill se textele lui Larry Morey vor face înconjurul lumii, alimentînd ani de zile imaginația și buna dispoziție a generațiilor de spectatori.

De la *Pinocchio* la *Frumoasa din pădurea adormită* și *Doamna și Vaga-*

Nelson Eddy. Tot el va „alimenta” prin suprapunere și multiplicare sonoră, un cor de 400 de voci!

Desigur, astfel de realizări și performanțe sînt spectaculoase. Totuși, exacta și reala contribuție — cu minusurile și plusurile ei inerente — pe care Disney a avut-o în domeniul muzicii de animație poate fi evaluată numai dacă se ia în discuție atît de discutată sa *Fantasia*.

Ucenicul vrăjitor

Totul a pornit de la *Ucenicul vrăjitor* al lui Paul Dukas, o muzică sugestivă, în care Disney a ghicit o poveste aptă de a fi transpusă în desene animate, cu Micky Mouse ca protago-

muzicii, pe de altă parte, muzica deține un rol secund.

Eveniment în epocă — un realizator de prestigiu lui Oskar Fischinger, luat colaborator, un dirijor și o orchestră celebră, muzică simfonică înregistrată pe trei piste sonore prin procedeul Fantasound, un critic muzical consultant al părții muzicale — filmul a suscitât numeroase controverse, fiind considerat insolent și iconoclast de către unii, minunat sau riguros de către alții.

Într-un articol pe care avea să-l scrie mai tîrziu, Stokowski declara: „Disney și toți cei care lucrau cu el erau convinși că oricare lucrare muzi-

cală frumoasă se poate traduce în imagini — și aveau dreptate. Prin însăși natura sa muzica este mișcare continuă și această mișcare sugerează din prima clipă stilul imaginilor pe care le evocă... Prin *Fantasia* Disney a vrut să pună la îndemina tuturor, adulți și copii, frumusețea și profunde semnificații ale muzicii". Și a reușit — adăugăm noi. Dovadă stau nenumăratele medalii primite de acest film din partea unor federații internaționale și școli de muzică pentru imensul serviciu adus popularizării muzei Euterpe prin intermediul artei cinematografice.

Din cioburi de note

Pe de altă parte însă, nu putem să ignorăm defectele — majore — ale filmului la care se adaugă intervenții arbitrare în partitura muzicală — „Spărgătorul de nuci” de Ceaikovski a fost vaduvit de două părți, „O noapte pe Muntele Pleșuv” a fost revăzută și adaptată de către Stokowski „Ave Maria” de Schubert a căpătat un text nou și a fost interpretată de un cor, ca să nu mai vorbim de „Pastorala” lui Beethoven și „Sărbătoare primăverii” a lui Stravinsky, care au fost puse la tăieturi masive.

Acum, după trecerea a aproape o jumătate de secol de la realizarea ei, *Fantasia* rezistă, mai ales, prin secvențele „Tocata și Fuga în Re de Bach” (creată în colaborare cu Oskar Fischinger), „Spărgătorul de nuci” (grațioase „cioburi colorate” ale unei bucăți muzicale mai ample, și „Ucenicul vrăjitor” (unde Mickey Mouse reușește să rămână același simpatic soricel, fără a trăda spiritul muzicii lui Dukas).

În opera lui Walt Disney, ca și în istoria operației, *Fantasia* rămâne o experiență unică.

Gîndire despre gîndire

„Te întrebi dacă părintele cinematografului este Louis Lumière, care a inventat aparatul de filmat de care MacLaren se lipsește cu plăcere, sau cel care a inventat pelicula, care-i este suficientă realizatorului canadian pentru a face un film” — scria Simone Dubreuilh.

Norman MacLaren gravează direct pe peliculă. O zgîrie, o pictează și supune culoana sonoră aceluiași tratament. De altfel, el pune sub semnul întrebării însăși anatomia și autonomia peliculei, izolînd banda imagine de banda sunet. „Deoarece sunetele produc un desen pe peliculă — raționează el — desenele de pe peliculă pot produce sunete”. Un film realizat fără camera de luat vedere utilizează o muzică fără instrumente, iluzia mișcării însoțindu-se cu o bandă sonoră sintetică.

Pentru el „animația nu este arta unor desene în mișcare, ci arta unor mișcări desenate. Ceea ce se întîmplă între fotograme este mult mai important decît ceea ce se vede în fiecare fotogramă. În consecință, animația este arta de a ne servi de interstițiile invizibile care există între fotograme”. De aceea, orice film semnat de cineastul canadian constituie echivalentul intelectual al unei revelații.

Reluînd, în felul său propriu, încercările lui Eggeling, Fischinger, Rut-

tmann sau Len Lye, MacLaren face din filmul de animație o creație în care pină și muzica devine un spectacol pur optic. În *Puncte și bucle* pornește tot de la „Dansul macabru” a lui Saint-Saëns, dar ajunge la alte rezultate decît cele ale lui Disney.

În *Dansul găinii* fundalul își schimbă culoarea odată cu modificarea ritmului muzical, în *Canonul* jocul de culoare și forme se transformă într-o strălucită demonstrație a formei canonului muzical. Dacă în *Afară cu*

Îmbinarea desenului cu muzica a dat cheia filmului de animație

grijile mohorite imaginea traduce în impresii plastice muzica trioului de jazz condus de Oscar Peterson, în *Pas de deux* dansul formelor îndrăgostite se desfășoară în acordurile unei vechi doine românești cîntată la noi de Dobre Constantin. Exemplele în care muzica dă conținut și sens discursului vizual ar putea continua

cu *Rythaitic*, *Mierla*, *Blinkity Blank*, *Gănușă cenușie*, *Narcissus* etc. etc.

Dar indiferent de film, indiferent de muzică, cineastul canadian nu cade niciodată într-un abstractionism pur, într-un joc de dragul jocului, deoarece el știe să-și păstreze, de fiecare dată, nealterate umorul și spontaneitatea invenției pentru a demonstra o idee.

Prin Norman MacLaren filmul de animație devine o meditație, un monolog discret, un murmur confidențial. Iar analiza la care supune el mișcarea — fie ea vizuală sau muzicală — sfîrșește prin a fi o *gîndire despre gîndire*.

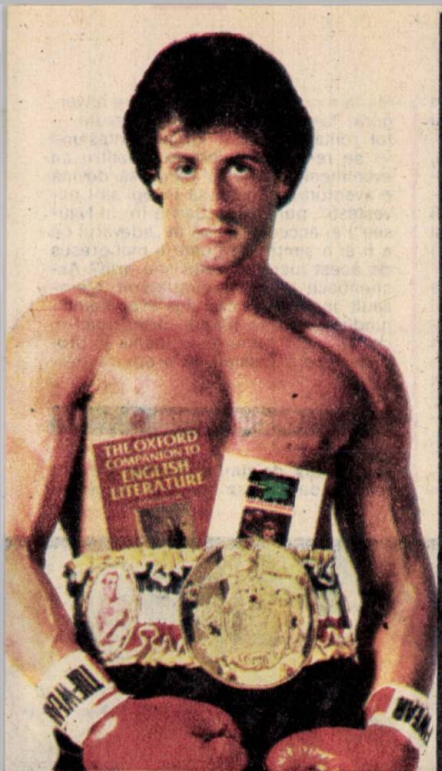
O jumătate de veac desparte „muzica lui Mickey Mouse” de sonoritățile obținute sintetic de maestrul canadian. Dar nu în numărul anilor trebuie măsurată distanța dintre ele, ci, mai ales, în numărul încercărilor, experiențelor, reușitelor și — de ce nu — al eșecurilor, al avatarurilor și metamorfozelor suferite de muzică în filmul de animație.

Ideea lui Bartosch, *O noapte pe Muntele Pleșuv* a lui Alexeieff, *Galathea* Lottei Reiniger, *Visul unei nopți de vară* al lui Trnka, *Submarinul galben* al lui Dunning, *Metadada* lui Foldes, *Allegretto* al lui Bozzetto — pentru a nu da decît cîteva titluri — sînt filme care, indiferent de tehnica și stilul în care sînt realizate sau de universal de idei și trăire exprimat, legitimizează existența muzei-Euterpe în destinul celei de-a șaptea arte bis, dînd consistență și adevăr cuvintelor lui Jacques Chasney: „Muzica trebuie să fie bătaia de inimă a filmului”.

Viorica BUCUR

Cît erau ei de celebri și tot aveau nevoie, în show, de un cîntăreț la modă: *Muppets*





A citi sau a vedea? Și a citi și a vedea!

Pe zi ce trece sîntem asaltați de un număr din ce în ce mai mare de cărți și, poate, păstrînd proporțiile, în lipsa datelor statistice concrete, de tot atît de multe filme. Am adăuga apoi, fără ezitare, programele T.V. iar mai nou — o noutate ce deja își are mica, dar agitata ei istorie — casetele ce concurează cu un succes din ce în ce mai pregnant atît filmele cit și cărțile ce au alimentat tradiția culturală a secolului nostru de sfîrșit de mileniu. Acel al nostru însemnînd propria contemporaneitate. Se nasc, astfel, destule întrebări — omul a fost și a rămas singurul animal care-și pune întrebări, celelalte surate trăind în imediata vecinătate a (strict) biologicului, mirarea, bucuria, ca și plăcerea (estetică) fiindu-le cunoscute doar sub acest aspect — ce adună problematica avalanșei și presiunii audio-vizualului, pe de o parte, și a celei scripturale, pe de alta. Cum să alegem dacă începem să selecționăm, pe ce criterii și cu ce finalitate? Există un *ceva*, dincolo de bine și rău, de „frumos” și „urît”, un sens „secund mai pur” sau acest inefabil (strict subiectiv, prin prisma receptorului) ține de *loisir*, de un hedonism strict determinist? Ne face arta (literatură, cinematograf, muzică) mai buni, mai dreți și frumoși sau ne oferă (doar) „desfătări spirituale” în măsura în care, căutăm să umplem un vid interior, ea, cultura, funcționînd (doar) ca un element decorativ al unor vieți lipsite de

transcendența intelectuală sau ea, cultura, e și purtătoare de „mesaje”, semnificații, idei, etc. ce țin mai mult de etic, decît de estetic întrebîndu-ne, iar, precum George Steiner, „cum am putea restitui culturii eficacitatea sa etică?” Și alte nenumărate interogații ce s-ar putea asocia. A scăzut numărul de spectatori din sălile de cinematograf? A urcat, în schimb, numărul de cititori pe fondul general al măririi

tetico-informațional al celor cărora se adresează? Și toate aceste formule retorice intersectîndu-se pe fondul unor lecturi/ vizionări din cărți/ filme de mare rafinament, de un esteticism dus pînă la ultimele consecințe prin care, poate, sensul (explicit și implicit) al artei (ce este arta?) devine la rîndul lui o altă sumă de interogații. La ce bun?

Crepusculul unui artist

Spectatorilor noștri le sînt bine cunoscute filme precum, **Moartea la Veneția** sau **Străinul**, celebre ecranizări ale lui Visconti cu Dirk Bogarde și respectiv Marcello Mastroianni în rolurile principale după, nu mai puțin cunoscute, lucrări literare ale lui Th. Mann și Albert Camus.

În **Moartea la Veneția** găsim simburii dulci și otrăvitori ai plăcerii, răului și frumosului ce se nasc dintr-o analiză/ contemplare a vieții. O existență consumată prin prisma unor emoții „superioare!”. Nu-i mai puțin adevărat că Gustav von Aschenbach, scriitorul-erou al lui Mann, este expresia unei epoci și a unei concepții post romantice despre artă, impregnate de un esteticism exacerbat ale căru rădăcini, dar și finalități, viețuiesc, se (auto)alimentează și (auto)contemplă în jurul unui eu exaltat. Acel *ich* ce va face ulterior o faimoasă carieră pînă la noi, în literatură cit și în film. Sînt decelabile influențele asupra orienta-

Cum am putea spori eficacitatea etică a culturii?

numărului de apariții editoriale și creșterii rețelei de biblioteci? Statisticile probează cu cifre seci: numărul analfabeților la scară mondială a scăzut an de an și cum spune un prozator român contemporan (l-am numit pe Vasile Andru) „scrierea l-a scos pe om din preistorie, nu descoperirea focului” și astfel noi generații au acces la Galaxia Gutenberg ce e concurată de cea a lui Marconi. În ce măsură influențează videotecele capacitatea de gimnastică intelectuală și mesajul es-

rilor lui Th. Mann din această perioadă de sfârșit de secol XIX și început de secol XX ce au provenit din ideologia lui Richard Wagner („Wagner a fost experiența mea artistică cea mai puternică, cea mai determinantă”) și Nietzsche („Experiența lui Nietzsche care m-a ajutat să depășesc romantismul”).

Filmul lui Visconti scoate în relief tocmai o astfel de ambivalență ascunsă în eroul lui Mann, plasticitatea și decorul fastuos, nostalgic și crepuscular al Veneției servind drept canava pentru a lăsa pe seama noastră, a spectatorilor, să răspundem la întrebarea, nu chiar hamletiană, dar oricum tot atât de incită: a trăi sau a crea? Aschenbach moare din cauza unei boli „adevărate”, dar el este mișnat din interiorul lui. Știe acest lucru, nu lipsa de luciditate îi este potrivnică, ci puterea de a ieși din cercul unei fatalități: conștiința propriilor limite, la pragul unde a ajuns el nu mai putea face nimic. Era deja un **invins**. „Pericula lui (în absolut și utopie) plăcerea învinsă, spiritul corupt de simțuri, satisfăcut, la ce să mai scrie, de ce să mai trăiască dacă totul (?) era deja cuprins, la îndemână, depășit, obținut? Nici o altă speranță (sau amăgire) din lumea exterioară, micul pui de nobil polonez — modelul eroului a fost identificat de cercetători în persoana unui conte din înalte aristocrație — urmînd să plece din Veneția. O Veneție nu anonimă, ci anonimizantă prin propria-i istorie cu memorie și demna ei decădere, un fel de „ghepard” al melancoliei și sfârșitului. Crepusculul, uman și artistic al unui „artist” sfîrșește în propria-i negare. De ce oare?

Aventura banalului

Absența unei dimensiuni etice, morale, a unui sens al vieții, care, oricum se strecoară. Ar fi o explicație tezigă, partizană și limitativă dacă ar fi doar asta. Ar putea fi pomenit aici și acel „extaz” asupra căruia insistă Broch, prietenul lui Kafka: „profunda relație între fenomenul artei și cel al erotismului”, sub impulsul instinctelor și al forțelor iraționale ce au irigat diversele formule artistice ale „mal du siècle”-ului trecut. Într-un anume fel, această autosatisfacție în limitele vieții — mulțumite de sine și pentru sine — este o variantă (pre)existențialistă la eroii lui Sartre și Camus. Meursault din „Străinul” lui Camus păstrează datele exterioare ale mulțumirii de sine accentuînd însă izolarea, înstrăinarea de cei din jur, indiferența și, pînă la urmă, împăcarea în fața morții (nedreaptă din punct de vedere moral). Interesant, ca să facem o mică digresiune, cum comentatorii operei camusiene nu au analizat subredul — din punct de vedere juridic — cap de acuzare, victima folosindu-se de cuțit și chiar „crestînd” pe Raymond, prietenul lui Meursault, din cauza căruia de altfel se declanșează incidentul, procesul, condamnarea și tot romanul fiind pînă la urmă centrat de această crimă (absurdă).

Pentru erou viața sau moartea sînt devin indiferente din moment ce el era „fericit”: nu mai așteaptă nimic, ceea ce era de obținut a fost atins — acel puțin care-l este suficient — dar mai ales o mare libertate interioară și conștiința lucidă asupra absurdității

vieții așa cum e ea prezentă prin schemele și clișeele („Cum să nu plîngi la moartea mamei?”) din jur. Cum să se împotrivescă unor jurați, cetățeni onorabili, nu? care-l condamnă, mai mult după aparențe și impresii decît după fapte. (Poate nu ar fi lipsit de interes o rejudecare, chiar și literară, a „procesului” lui Meursault) Ce să înțeleagă niște jurați bine instruiți în schemele prefabricate despre „sensul vieții” din emoția (ascunsă) și bucuria (neexprimată) a lui Meursault? „Și eu, la rîndul meu, m-am simțit gata să traiesc iar totul de la început. Ca și cum această furie m-ar fi izbăvit de tot răul, m-ar fi golit de speranță în fața acestei nopți încărcate de semne și stele, mă deschideam pentru prima oară tandrei indiferențe a lumii. Simțînd-o atât de asemănătoare mie, atât de frățească în

tas la momente eroice de mare anvergură. Meursault se autopovestește — tot romanul este o lungă confesiune — se re-scrie ca individ („pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură”, e destul să începi să-l povestești”, punctează Sartre în „la Nau-sée”) și accede, astfel, la „adevărul de a fi și a simți”. Ce poate fi mai presus de acest lucru în viață sau artă? Aschenbach moare (ne)mulțumit, Meursault indiferent, cei doi eroi neîntîlnindu-se nici în planul „artei”, nici în cel al „vieții”: unul este închis în propria-i operă celălalt în propriu-i destin.

Gestul grațuit

În **Lecția de limbă moartă**, un film realizat de Janusz Majewski după ro-



Întrebări care macină conștiința
(Beata Tyszkiewicz dă chip eroinei
lui Kusniewicz în filmul regizat de Majewski)

sfîrșit, mi-am dat seama că fusesem fericit și că mai eram. Pentru ca totul să se consume, pentru ca să mă simt mai puțin singur nu-mi mai rămînea decît să doresc în ziua execuției mele mulți spectatori care să mă întîmpine cu strigăte de ură”. Iată finalul din **Străinul**. Este aici toată ruptura dintre om și realitatea amorfă din jur care-l copleșește, istoria și devenirea fiecărui individ. Om. Chiar dacă nu este „artist” ca Aschenbach, Meursault își desăvîrșește prin mici și succesive opțiuni propria-i operă: devenirea lui morală. Interioritatea și coordonatele adevărurilor sale sînt unicele lui creații, indiferente de experiența și intîmplările vieții, strict limitate la evenimentele mai mult obscure și oarecari. Nu oricărui om îi este dat să fie par-

manul lui Andrzej Kuśniewicz, eroul, la mijloc de drum între Aschenbach și Meursault, este un locotenent de ulani din armata chezaro-crăiască ce își trăiește ultimele zile pe fondul încheierii războiului (prim mondial). Este agonia unui individ prins în mecanism (implacabil) al istoriei, ros de boală, dar (și)macinat de „spleen”, de lipsa de orizont existențial, drama unei vieți duse, în virtutea inerției, sub semnul unor plăceri de ordin „superior”, „estetic” între timp ce se destramă imperii. Omul în fața istoriei și a lui însuși. Filmul lui Majewski, ca și romanul lui Kusniewicz, suscită interesul nostru pe mai multe planuri. Cum de altfel mărturisește și regizorul polonez, într-un interviu acordat revistei „Secolul XX”: Mă refer la im-

prejurațiile când chinurile eroului decurg din probleme externe, universale, când se luptă cu toții, cu ei înșiși, cu răul și cu binele din lume și din propriul suflet, când este înșingurat, suferă, stă în cumpănă gîndindu-se cum să trăiască, așadar atunci când pune întrebări (...) iar dacă întrebările care macină conștiința locotenentului Kiekeritz, suferința și zbuciumul lui pot să ne miște așa cum m-au mișcat pe mine, atunci și răspunsurile date de Andrej Kusniewicz trebuie să ne miște, cum m-au mișcat și pe mine, îndemnîndu-mă să realizeze acest film. Aș dori din toată inima ca emoțiile mele să le fi putut împărtăși publicului spectator care vine să-mi vadă filmul. Mai doresc ca cititorii acestui articol să fie spectatori ai filmului meu și în primul rînd cititori ai **Lecției de limbă moartă**, romanul lui Andrej Kusniewicz".

În ce măsură avem dreptul să judecăm faptele și să hotărîm noi înșine soarta altora? În finalul filmului — care nu urmează chiar pas cu pas cartea — dar și al propriei sale vieți, locotenent-colecționar (de artă) ucide un prizonier fugar cînd (deja) războiul se încheie iar gestul lui devine gratuit și absurd. Cum să se explice o astfel de pornire, care, oricît de estetică ar fi fost tot o crimă se va numi. Impulsuri obscure de Diană vicioasă, un elitism greșit înțeles, un raționament „estetic” dus pînă la ultimele consecințe? Cum dintr-un asemănător preaplin afectiv un student-călugăr budist dă foc unui templu pe care, paradoxal, îl divinizează. Este vorba de „Templul de aur” din filmul Endo Mizoguchi realizat după romanul lui Yukio Mishima.

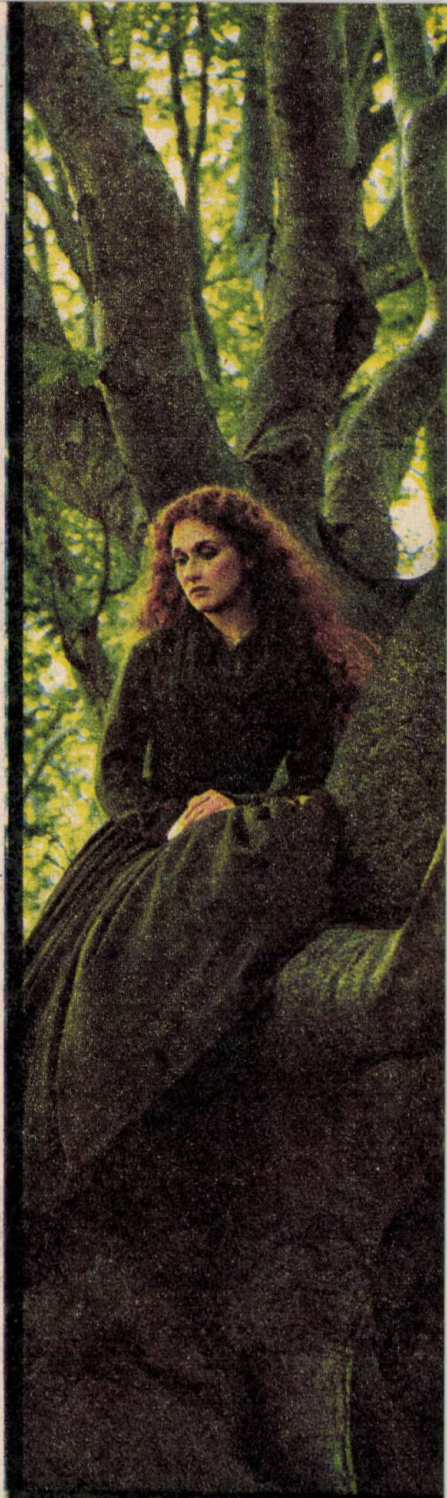
Dragostea și frumosul

Rafinamentul și moartea, dulceața plăcerii, egoismul posesiunii pătrundînd prin toți porii, umbra încălțată a simțurilor și a expresiei artistice, vibrațiile obscure ale unor instincte. Evaziune? O altă lume? Sau ce anume își doresc astfel de oameni/ personaje în căutările lor între „Iubire” și „frumos”? Există însă un număr de norme mai mult sau mai puțin interioare scrise sau nescrise ale fiecăruia și ale tuturor peste care nu se poate trece cu indiferență și fără (ne)asumarea anumitor riscuri. Nici puține și nici mici. Doctorul de sinistră faimă, Mengele, interpreta seara din Bach, se pare chiar cu o anume virtuozitate, după ce în cursul zilei trimisese la moarte vieți omenești mîscînd (doar) dintr-o mînă înmănușată. Se poate locui în estetic fără o anume răspundere morală? (Nu de mult, un cunoscut afirma că — la început am crezut că glumește sau este o ironie, dar m-am convins de contrariu: „Mie îmi plac atrocitățile...”) Și atunci cum să ne mai mire că Barbie a lăsat o impresie de vecin cumsecade și pașnic! Poate ne depărtăm puțin de cele câteva filme pe care încercăm să le comentăm între aceste rînduri pentru imaginea lor ascunsă, dar prea au intrat în viața noastră de zi cu zi, ele, filmele, pentru a nu (ne) pune întrebări de tot felul despre ele, dar și despre noi. Și ca să contrazicem exemplul odios oferit mai sus să amintim destinul (și „soarta”) unui om adevărat” pomenind de un alt medic un adevărat medic, căruia cineastul

Joris Ivens i-a dedicat un excelent portret, doctorul și organistul de renume (artistic) internațional Albert Schweitzer, împătimit iubitor de Bach (dar și de oameni) un artist — fără ghilimele — dar o conștiință în același timp ce a salvat vieți într-o Africă unde s-a dedicat omeniei și nu crimei. Poate chiar este momentul pentru astfel de exemple într-un context în care cinematograful (dar și literatura) e în căutare de noi semnificații încercînd să se umanizeze după succesive valuri de erotism și violențe, într-o lume deja suprasaturată de erotism și violență. Iar aspectele financiare — un punct foarte gîngas pentru orice producător, oricît de clinic sau romantic ar fi — se pare că dovedesc aceste mutații în care ficțiunea doar „artistică” nu mai smulge lacrimi și nici nu mai veseleşte un public (cîndva) naiv și lesne înduioșabil. **Nostalgia și angosa**, dar și **sentimentalitatea** prezente la Festivalul de la Cannes 1987, o jubiliară ediție „patruzecea” (suna precum cunoscuta simfonie în sol minor a lui Mozart) încep să-și dea mina opunîndu-se dulcegițiilor sau agresivităților de (serie) și toate soiurile. Esecul lui **Rambo** și succesul unui film ca **Platoon** (Plutonul lui Oliver Stone despre adevărata față a războiului din Vietnam) — înclinat cu mai multe Oscar-uri chiar în martie '87, este edificator, premonițiile estetice și ideologia artistică promovate de Camil Petrescu se adevăresc și capătă consistență menținîndu-se nealterate. Marea artă nu se poate face cu „inlocuitori”. Filmele pe care le îndrăgim ne exprimă — sau ar trebui-preț de câteva ore printr-o stare de comunicare și dialog reciproc, într-un consens de idei și sentimente. Altfel de ce am mai citi cărți sau am pierde timpul ducîndu-ne la cinematograful? Dovadă iată, și revenim la cele câteva pelicule „problematic” de la care pornisem, cum doar perfecțiunea artistică se autodevoră ca un veritabil șarpe, declinul artei grecești antice a început odată cu atingerea perfecțiunii formale (Scopas), cînd opera de artă nu mai reprezenta „un nod de semnificații” (Lacan), ci o izbindă a virtuozității. Se pot da multe exemple și din afara cinematografului în sprijinul acestei teze. Barocul ce a urmat marilor momente ale renașterii sau Academismul pompierist și găunos din mijlocul secolului trecut ce a forțat cumva reacția impresionistă în plastică sau, în muzică, faimoasele interpretări ale lui Paganini, Sarasate, Liszt (care, însă, n-au reușit în planul creației să găsească drumul cel mai adecvat pentru înțelegerea deplină a muzicii așa cum au dovedit-o mai puțin (formal) înzestrații Schumann și Chopin) chiar și în sport, ca să atingem „zone” mai apropiate de zilele noastre, performanțele (și prestațiile) „geniale” ale jucătorilor de baschet, de la „Harlem” un fel de „artă pentru artă” în care imposibilul deja a fost (aproape) atins, „regula jocului” nu a mai funcționat, transformînd spectacolul (sportiv) în(tr-un) circ.

Sensul ideii

Eroii lui Kusniewicz, Mann și Mishima sfîrșesc în moarte cumva împacăți și mulțumiți de propriul lor des-



Femeia acum o sută de ani
(Meryl Streep în *Logodnica*
locotenentului francez
ecranizare semnată de
Karel Reisz și Harold Pinter
după John Fowles)



Tess: loc de întâlnire între Polanski, Nastassia Kinski și Thomas Hardy

tin. Sînt însă morți ce nu dovedesc nimic. Personajul-scriitor din **Moartea la Veneția** — pentru al cărui profil Thomas Mann l-a folosit pe compozitorul Gustav Mahler, exponent de marcă al aceleiași estetism exacerbat — reprezintă eșecul uman al unei concepții despre viață. Dovadă, generația de intelectuali care a traversat grozăviile războiului prim mondial și a ieșit din el remodelată, în plan uman, dar și artistic. Finalul celebrei nuvele. „Se opri pe marginea apei cu capul plecat, zgîrîind în nisipul umed cu vârful piciorului felurite figuri, apoi intră în apa care lingă țarm nu-i ajungea nici pînă la genunchi și nepăsător trecu mai departe pînă la bancul de nisip unde rămase o clipă locului cu fața spre largul mării. Porni apoi încet, spre stînga, pe limba nisipoasă, lungă și îngustă. Despărțit de uscat prin mîndria largă de ape, rupt prin mîndria lui capricioasă de tovarășii săi Tadgio, asemeni unei viziuni cu totul desprinse de lume, fără nici o

legătură cu ea, sta acolo în mijlocul mării cu părul fluturînd în vînt în fața infinitului tulbure și nelămurit. Mai privi o dată împrejur, apoi ca străpuns de o amintire, dînd ascultare cîine știe căruil impuls se întoarce cu o mișcare plină de grație cu o mîină în șold, aruncă peste umăr o privire spre țarm. Aschenbach ședea acolo așa cum șezuse și odinioară, atunci cînd îl întâlnise pentru prima oară de pe pragul acela, privirea aceasta de culoarea amurgului. Capul său urmărea rotindu-se încet în jurul spatelui scaunului, mișcările băiatului; acum se înălțase spre a-i întîlni privirea, dar cum el îi căzu îndărăt pe piept, ochii săi continuă să-l privească însă de jos în sus, fața vîlăguită și lipsită de expresie căpătase o înfățișare ciudată ca aceea a unui om căzut într-un somn adînc. Lui însă i se părea că psihagogului acela palid și dragălaș îi zîmbește și-i face semne că luîndu-și mîina din șold îi arată ceva în depărtare, că o ia înainte plutind spre un

țarm uriaș, plin de făgăduințe. Și ca de atîtea ori voi să se ridice pregătindu-se să-l urmeze.

Trecură mai multe minute pînă ce sosisă să dea ajutor celui ce se prăbușise pe scaun. L-au dus în odaia lui. Și, în aceeași zi, o lume zguduită și plină de respect află vestea morții sale”.

În artă (literatură, cinematograf etc.) se pot atinge astfel de izbînzii (cum s-a și dovedit). Dar nu pentru multă vreme. Pentru Thomas Mann n-a fost un capăt de drum, ci din contră i-a oferit argumente pentru o nouă viziune asupra literaturii și operei de artă în genere. Cine ar fi bănuit că estetizantul autor al lui Tonio Kröger va semna binecunoscutul „Avertisment asupra Europei”? Iată încă o mărturie că asupra conștiințelor noastre (iubitori de filme și cărți) nu poate acționa (la infinit) doar hedonismul „artistic” și „plăcerea” în sine de a citi o carte sau viziona un film, ci și un anume sens mai înalt al ideilor, semnificațiilor. „Satisfacțiile” — atît cît le percepem cu „naturelul simțitor” — noastre vor fi mai profunde iar bucuriile mai adînci. Ceea ce n-ar fi un lucru de lepădat: am trăi (poate) mai frumos (fără ghilimele) și am deveni mai puțin răi (iar fără ghilimele) decît am fost. Poate, iar ca să încheiem pe un ton mai vesel și optimist să-l cităm pe nenea lăncu, universalul nostru I.L. Caragiale, marele artist care tremura pentru destinul unei virgule și se canonea zile în șir pentru o frază frumos ticlucită, făcînd elogiul eticului: „Tațito, unde nu e moral acolo e corupție și o soțietate fără prîntipuri va să zică că nu le are”. Iată un lucru la care putem medita cu folos. Căci filmele ce se adresează și exploatează doar micile noastre slăbiciuni sentimentale sau comportamentiste oricît de bine intenționate și oricîtă bunăvoință am avea pentru emoțiile adolescentine „Am văzut filmul de cinci ori și am plîns de fiecare dată...” nu pot înlocui lectura unui roman de Marin Preda sau Augustin Buzura, fără să facem prin asta comparații valorizante și nici să opunem un gen altuia. Tocmai datorită mizel artistice și semnificațiilor implicite de alt ordin intelectual și nu subalterne, „farmecului și grației” întîmplărilor narate. Să ne amintim că mai acum cîteva decenii romanele lui Ionel Teodorescu și Mihail Drumeș făceau ravagii nu numai printre adolescenți. Poate mai „emoționează” și azi, dar oricum starea „de șoc” e slăbită, iar impactul (cel puțin) atenuat, ca să nu vorbim de refuz. (Consumul de dulciuri este în scădere datorită efectelor nocive asupra sistemului circulatoriu).

Artistul a fost întotdeauna și „cetățean”, cu sau fără voia lui, nu rupt, ci supt de lumea (din jurul) lui. Spre sau împotriva lui. Uneori artistul — cetățean — cu o formulă apropiată de cea a lui Preda — a ținut treze conștiințe, ceea ce, să recunoaștem, nu a fost puțin și nici ușor. Alteori, a devenit „cetățean onorabil” sau soldat, bun sau rău, nu ne interesează acum, el a murit — la figurat în cele mai multe cazuri — însă ca artist. Semn că demersul lui „estetic” nu poate fi împins pînă la infinit. Artă se poate sinucide, dar nu poate să piară. Cum adică?

Bedros HORASANGIAN

Destrămarea iubirii în orașul care moare (Dirk Bogarde și Marisa Berenson în *Moarte la Veneția* de Visconti după Thomas Mann)



Festivaluri paralele

Câți ani au trecut de atunci? Mai ții minte, Irina Petrescu, cum ploua cu curcubeie, în vara aceea, peste minunatele statui și fântini ale Petrodvorețului? Mai ții minte, Florin Piersic, cum te luai la întrecere cu atît de lumescul Norman Wisdom, care din voi găsește giubșlucuri mai frumoase, și cum îl concurai pe Raj Kapoor la „avaramu”-uri? Mai țineți minte, copii, „căruta spre Viena” care ne-a pus tare de tot pe gînduri în vara aceea fierbinte, la Karlovy Vary, făcîndu-ne să simțim cu neliniste cît de mult poate aduce viața cinematografului și invers? Mai ții minte, George Cornea, ziua aceea în care pe ecranul festivalului de la Moscova rula filmul lui Sergiu Nicolaescu *Mihal Viteazul* și o veste din țară te anunța, la difuzoarele sălii, că în București tocmai se născuse fiul tău Bogdan-Mihai? Mai ții minte, Gopo, cum îmi povesteai plănuit și seducătoare „călătorii fantastice” pe coverta vaporului acela descins parcă din *Volga-Volga*? Mai țineți minte, Maria Ploae și Nicolae Mărgineanu, cum ne plimbam printre izvoare de ape termale, vorbind despre Henry Fonda și Ingrid Bergman, dar mai ales despre dorul de casă? Mai ții minte, Liliana Tudor, noaptea aceea albă la „barul presei”, cu clipa de liniște numită Claude Jade și cu

fermecătorul Nikita Mihalkov care ne dădea autografe pe manșete? Câți ani au trecut de atunci? Mulți, puțini? Amintirile au rămas de parc-au fost ieri...

Am fost de mai multe ori la Festivalurile filmului de la Moscova și Karlovy Vary, aceste festivaluri-tandem, care se succed alternativ (de aproape treizeci de ani) pe firmamentul marilor competiții cinematografice mon-

**Două festivaluri
deschise spre
cinematografiile
celor cinci
continente**

diale. Am avut, deseori, prilejul să scriu despre una sau alta dintre edițiile acestor festivaluri. Acum, încercînd să-mi reamintesc „secvențe” din festivalurile la care am avut privilegiul și bucuria să particip, amintirile se îngămădesc, se cheamă, dialoghează,

se caută și se suprapun. Dar simt că este mai bine așa: festivalurile au o viață a lor care nu se rezumă la filmele și la premiile dintr-o ediție sau alta, au o viață continuă, care nu se circumscrie unor date stricte, de aici pînă acolo, de acolo pînă dincolo. Dintr-un motiv foarte simplu: viața multora dintre filmele prezentate pe ecranul celor două importante competiții este fără de moarte, ca și amintirea oamenilor întîlniți, a discuțiilor purtate, a prieteniiilor statornicite. Ar fi potrivite, în această ordine de idei, niște proverbe: „anii trec, filmele rămîn” să zicem; sau „anii trec, amintirile rămîn”; sau — de ce nu? — „anii trec, festivalurile rămîn”...

**Un record de participare
și un risc invins**

Festivalul de la Moscova, de pildă... A ajuns la venerabila vîrstă de 15 ediții (cite o ediție în fiecare an impar cum a fost și 1987, anii pari, fiind consacrați festivalului de la Karlovy Vary). 15 ediții poate că nu înseamnă prea mult, dar cert este că, de trei decenii și din doi în doi ani, Moscova devine pentru două săptămîni o capitală mondială a artei a șaptea. Festivalul moscovit și-a cîștigat o reputație incontestabilă în universul festivaluri-

Premii la Festivalul de la Moscova pentru filmele noastre
Valurile Dunării și Lumina palidă a durerii (Irina Petrescu și Violeta Andrei)





Mama de Elisabeta Bostan și-a început cariera internațională pe ecranul festivalului de la Moscova

lor cinematografice mondiale, o personalitate inconfundabilă datorată, îndeosebi, „deschiderii” sale ample spre cinematografiile tuturor celor cinci continente. Peste o sută de țări ale lumii se întâlnesc, prin cinematografiile lor, prin cineastii lor, la fiecare ediție a festivalului moscovit: este o performanță pe care nici un alt festival cinematografic internațional nu o egalează. Din acest punct de vedere se poate afirma că festivalul pe frontispiciul căruia scrie „pentru o artă cinematografică umanistă, pentru pace și prietenie între popoare” este cea mai amplă reuniune cinematografică dintre cele existente pe glob: la Moscova nu s-au operat discriminări între maeștri și ucenici, pe ecranul competiției alternând fără prejudecăți filme ale unor consacrați alături de filme ale unor necunoscuți, filme ale unor cinematografii cu tradiție, alături de filme ale unor cinematografii care s-au născut sub ochii noștri sau care nu s-au născut încă cu adevărat. Lumea filmului, văzută prin ecranul-caleidoscop al festivalului moscovit, se aseamănă foarte mult cu lumea cea largă, în care persistă (ba chiar se accentuează) inegalități și contradicții, există subdezvoltare și supraprofituri. Dar conceptul de calitate se impune. Să nu uităm că printre laureați figurează Kaneto Shindo, Serghei Bondarciuk, Federico Fellini, Grigori Ciuhrai, Stanley Kramer, Zoltan Fabri, Akira Kurosawa, Juan Antonio Bardem, Elem Klimov. Iar printre filmele care au înnobit palmaresul, capodopere ale artei a șaptea numite *Insula*, *Soarta unui om*, *Cer senin*, *Opt și jumătate*, *Du-te și vezi...* Și, în 1987, un nou Fellini, *Interviu...* Ediția a 15-a a festivalului moscovit poate fi considerată — prin noutățile ei de fond — o ediție „de răscruce”. Conceptul de calitate a acționat încă din faza pre-selecției, numărul de premii s-a redus considerabil, un presedinte de juriu insolit (și fermecător), Robert de Niro, a oficiat în concursul lung-metrajelor. Festivalului moscovit i s-au deschis noi căi, palpitate, de afirmare mondială.

Filmul contraindicat în cura de ape termale?

La Karlovy Vary, în anii pari, cinematografiile lumii trăiesc, deasemenea, un moment de intensă sărbătoare. În jurul festivalului este mai puțin agitație, fapt foarte firesc de altfel: nu mai sintem într-o metropolă, sintem într-o liniștită așezare cu ape termale (însuși sediul marii competiții s-a mutat, în ultimii ani, în modernul și încăpătorul complex care găzduiește și principalele stabilimente balneare ale orașului), undeva aproape de Marienbad, localnicii — inclusiv „festivaliștii”, care devin localnici ocazionali ai stațiunii — își mai îngăduie câte o plimbare pe promenadă, oprindu-se la câte un chiocș pentru a-și umple nelipsita caniță cu toartă de la izvorul 5 sau de la izvorul 7, iar filmele nu se mai înghit pe nerăsuflăte, se degustă, ca apa din canițe, pentru că așa sună recomandările medicilor din preajmă. Dar tocmai pentru că festivalul se desfășoară într-un spațiu mai restrâns, mai puțin ramificat, tocmai pentru că din „recuzita” festivalului lipsesc metrourile și escalatoarele gigante, cinematograful este o prezență foarte concentrată la Karlovy Vary, pentru două săptămâni (și câteva înainte, și câteva după) paralizază — de fapt, focalizează — întreaga suflare a urbei. Vitrinele magazinelor sînt întesate de publicitate cinematografică, „semnul” festivalului este peste tot, festivaliștii (ușor de recunoscut) la fel, iar subiectele de discuție, chiar și în chiocșurile cu ape termale, chiar și în magazinele cu cristale de Boemia, sînt cinematografice, deși — subliniez că este vorba de o supoziție proprie — s-ar putea ca cinematograful să fie contraindicat în cura de ape termale (sau invers). Prin țelurile sale umanitariste, Festivalul de la Karlovy Vary se aseamănă mult cu cel sovietic. Există și aici o largă deschidere spre cinematografiile lumii —, iar filmele manifestării (ajunsă în anul 1986 la ediția a 25-a), din vreo 60 de țări, sînt puse sub o em-

blemă la fel de generoasă, tot în slujba păcii și prieteniei între popoare. Cît despre manifestările cinematografice adiacente competiției propriu-zise, pînă la un punct, ele se aseamănă și fac parte din „decorul” oricărui mari festivaluri ale lumii: conferințele de presă sînt conferințe de presă, „tirgul de filme” e tirg de filme pe alte ecrane ale festivalului sînt programate „proiecții informative” din producția mondială curentă, dar, în timp ce la Moscova, pe lîngă „concursul mare”, se desfășoară și o competiție destinată filmelor pentru copii (cu un juriu special, alcătuit din copii), precum și un concurs de scurt-metraje (documentare și de animație), festivalul de la Karlovy Vary se concentrează — pe lîngă competiția principală — pe organizarea unor „retrospective” sau „programe tematice”, altele de la ediția la ediție. Este greu să rezumi în cîteva rînduri tot ce a rulat mai valoros pe ecranul festivalului de la Karlovy Vary în 24 de ediții, adică din anii imediat postbelici pînă în zilele noastre. Să menționăm doar faptul că festivalul a jucat un rol determinant în lansarea și impunerea „noului val” al filmului cehoslovac, că

Anii trec, filmele, amintirile și... premiile rămîn

de-a lungul anilor s-au numărat printre „premianți” numeroase mari personalități ale filmului mondial și că mari personalități ale filmului mondial au fost prezente, la fiecare ediție a festivalului, „în carne și oase”, în chiocșurile de ape termale fiind ușor de întîlnit ba Ingrid Thulin, ba Jeanne Moreau, ba zeci, sute de alte vedete ale filmului mondial, altele de la o ediție la alta.

Șocul „opt și jumătate” și frecvența capodoperele

Despre fiecare ediție festivalieră la care am participat — după cum spunem — am scris la vremea respectivă, inclusiv despre palmaresul intrate în „ordinatorul” marilor premii internaționale ale festivalurilor lumii. Aruncînd, acum, o privire retrospectivă spre trecutul și prezentul festivalurilor din Moscova și Karlovy Vary, nu-mi rămîne decît să poposesc, încă o dată, spre lumea cîtorva „filme de suflet” care au figurat în programul competițiilor în ani pari sau în ani impari, cu mai bine de 20 de ani în urmă (cînd participam pentru întia oară la festivalul de la Moscova) sau în urmă cu cinci ani (cînd am fost pentru ultima dată la Karlovy Vary). Înainte de toate, sărînd iarăși peste ani, mi-a rămas în amintire „șocul” numit *Opt și jumătate*. Pe vremea în care vedeam pentru prima oară filmul lui Fellini, festivalul de la Moscova își desfășura încă proiecțiile în Sala Congreselor din Kremlin (pe urmă avea să se stabilească în noua clădire a hotelului „Rossia”). Țin mînte ca acum: abia s-a terminat filmul și am

luat-o la goană, prin Piața Roșie, pe Strada Gorki, spre un alt cinematograf (așa era obiceiul: filmele prezentate în cadrul competiției oficiale erau reluate, după proiecția de gală, pe alte ecrane moscovite, spre a putea fi vizionate de mai mulți spectatori, cererile de bilete fiind, întotdeauna, greu de satisfăcut), pentru a mă convinge că ceea ce văzusem era adevărat. Marcello Mastroianni era la locul lui pe ecran, iar Fellini era și el pe-a-colo, în fiecare fibră a filmului și a personajului central. Nu visasem. E greu de explicat în cuvinte senzația pe care mi-o produsese primul contact cu filmul (petrecut, repet, în contextul unor pelicule de o cu totul altă factură, din țări cu cinematografii mai recente): am avut senzația unui vis, a unui vis „cu ochii deschiși”. Nu visasem. **Opt și jumătate** fusese o realitate. Dar realitatea era vis. Poate că atunci, la Moscova, în Sala Congreselor, am învățat un lucru deosebit: să simt capodopera. Am văzut, de-a lungul anilor, multe capodopere cinematografice (să nu mă laud: nu chiar atât de multe), dar capodoperele vin, de obicei, spre noi însoțite de faima lor și atunci perceperea dobândește alți parametri, de obicei mai puternic acționază faima decât filmul. În cazul filmului lui Fellini, am avut, cred, senzația descoperitorilor de noi continente. Vreo două nopți, atunci, n-am dormit. Pe urmă mi-a trecut.

Ultima întâlnire cu Henry Fonda: „pe lacul auriu”

Să zicem, într-o altă ordine de idei — deși cuvântul „capodoperă” poate fi acceptat „în felul lui” și în acest caz — mi-a rămas puternic întipărită în amintire ultima întâlnire pe ecran cu actorul american Henry Fonda, petrecută la Karlovy Vary, în filmul *Pe lacul auriu* de Mark Rydell. Henry



Mesagerul epopeii naționale: filmul *Mihai Viteazul* de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, cu Amza Pellea

Fonda juca, în acest film, rolul unui octogenar ursuz, cu sublimă incapacitate adolescentină, care reînvăța să trăiască, de la natură și de la cei apropiați lui, după ce toate aparențele îl conduceau spre o stingere mornică. Profesorul Thayer, creat de Henry Fonda, juca „omule tu ne supără” și se supăra foc, învăța să culegă fragi și să pescuiască cu barca pe lacul auriu, se tachina cu consoarta (sublima Katharine Hepburn) și sufia, la aniversarea zilei sale de naștere. Într-un senzațional tort, cu 80 de lumânări. Poate de aceea mi-a rămas atât de puternic întipărit în amintire filmul și ultima întâlnire — pe ecran — cu Henry Fonda: pentru că actorul,

care crea unul dintre cele mai frumoase, mai adevărate și mai tulburătoare roluri din întreaga sa carieră cinematografică, n-a mai apucat, în viață, senzaționalul tort cu 80 de lumânări al profesorului Thayer. L-au despărțit trei ani fără câteva zile...

Între aceste — să le spun — „co-perți”, pe ecranele festivalurilor de la Moscova și Karlovy Vary am văzut multe filme care, fără să facă „gaură” în istoria cinematografului, nu se uită în timp, prin câte un „ce” aparte. Un film peruan, de pildă, *S-a întimplat la Huayanay*, despre care n-am mai auzit de atunci încolo (câți ani or fi trecut de cînd l-am văzut?), de Federico Garcia. O „întimplare” la Huayanay: sătenii comunel — ei înșiși interpreți ai filmului — aduc la poliția din oraș, cu alai de înmormintare, un cadavru. „Ne-a furat vitele, ne-a dat foc la case, ne-a violat femeile, ne-a omorât bărbații!”... „Cine l-a ucis?” întreabă polițistul. „Noi” răspund în cor sutele de săteni din Huayanay. Acesta este filmul: un strigăt de durere și de revoltă, în care se simte fiecare fibră de durere din sufletul unor oameni striviți de povara nedreptăților sociale, a analfabetismului, a mizeriei. Doar în viscontianul *Pământul se cutremură* și mai apoi, în inegalabilul *Arbore cu saboți* al lui Ermanno Olmi am mai văzut și am mai simțit o asemenea forță de esențializare ca-n filmul peruan. Dar despre câte astfel de filme incitante nu s-ar putea scrie într-o retrospectivă ca aceasta? Mă voi rezuma la menționarea câtorva titluri de filme văzute în ultimele ediții, la Moscova și Karlovy Vary, dintre acelea cum spuneam — „de suflet”... Gary Cooper, *carele ești în ceruri* al regizoarei spaniole Pilar Miro (un *Opt și jumătate* altfel totuși, „feminist”, universul de preocupări și spaime al unei regizoare de televiziune), *Fluturii de noapte* al polonezului Tomasz Zigadlo (o parabolă cu miez de viață despre singurătate), *Piscina bulgaro-ai* Zinka Jeleazkova (o „ultima noapte” a adolescenței), *Ceasta de dimineață* de Lauro Antonio (radiografia ipocriziei morale din Portugalia

Un film care egalează (aproape) succesul (în timp) al „...aripilor vîntului”: *My Fair Lady*, cu Rex Harrison și Audrey Hepburn



antebelică), **Frances de Graham Clifford** (cu Jessica Lange, biografia unei actrițe, mai palpitantă decât orice subiect de film) filmul australian **Iarna speranțelor noastre** de John Duigan (cu o senzațională Judy Davis în rolul principal) și așa mai departe, și așa mai departe, spre filme, ca **Agonia** lui Elem Klimov sau **Amatorul** lui Krzysztof Kieslowski...

N-aș vrea să închei acest succint „tur recapitulativ” fără a pune în evidență prezența românească constantă și substanțială la festivalurile cinematografice de la Moscova și Karlovy Vary. De la deosebit de importante premii obținute de **Răsună vales**, în sat la noi și **Valurile Dunării** la Karlovy Vary (vai, câți ani au trecut de atunci!) și pînă la **Întorcerea din Iad** de Nicolae Mărgineanu, distins la penultima ediție a festivalului moscovit, numeroase filme românești au figurat în palmares sau au constituit prezențe aplaudate ale competițiilor. Filmele Elisabetei Bostan au fost prezențe constante în palmares (iar **Mama** și-a început la Moscova cariera internațională de excepție), au luat premii de interpretare regretatul Amza Pellea (pentru rolul din **Osînda** lui Sergiu Nicolaescu) și Anda Onesa (pentru **Dulos Anastasia** trecea de Al. Tatos), printre filmele premiate au fost multe altele. **Setea** lui Mircea Drăgan (și alte filme ale sale), **Mihai Viteazul** de Sergiu Nicolaescu, **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu cu Liliana Tudor, într-adevăr, ca o lumină palidă a durerii...

Cîțiva ani au trecut de atunci?... Anii trec, filmele, amintirile, festivalurile și... premiile rămîn.

Călin CĂLIMAN

Pace, pace! (Du-te și vezi! de Elem Klimov)



O zi caniculară, specifică începutului de vară, în celelalte zile petrecute aici, natura a fost mai blîndă, străduindu-se să facă trecerea de la iarnă la „anotimpul ploilor”. Sediul Direcției Cinematografice se află nu departe de vestita Pagodă într-un picior. La etajul întâi al vechii clădiri, ascunsă printre palmieri, e camera de oaspeți. Bui Dinh Hac ne așteaptă și ne poartă să luăm loc în jurul unei mese. Ca într-un ritual, ni se pregătește ceaiul verde cu gustul lui tare, pe care trebuie să-l sorbi cu măsură, căci ceașcuța îți este mereu umplută. Undeva, dintr-un colț al încăperii, familiarul zgomot al aparatului de aer condiționat. Discuția debutează cu un schimb de impresii generale, pe un ton neprotocolar, care are darul să-mi confirme încă o dată umorul și ospitalitatea vietnamezilor, cu expresia fericite a chipului lor, calități ale supra-viețuirii, specifice popoarelor vechi, mult încercate de vitregiile istoriei.

Ca și To Huu, marele poet de azi al Vietnamului, pe care l-am cunoscut cu cîteva zile în urmă, Bui Dinh Hac nu răspunde de-a dreptul la o întrebare; vorbește rar, chibzuit, atingînd miezul ideii abia după ce, cu răbdare, ca pe o banană, o desface de coajă. E atitudinea tipică omului cu experiență, a înțeleptului care, apelînd, de regulă, la exemple, o ia pe ocolite ca să-și facă mesajul mai viu, ca să se facă înțeles de toată lumea.

— Stimată Bui Dinh Hac, sintezi unul din pionierii cinematografiei vietnameze. Știu că ai fost elevul lui Roman Carmen, că filmele dv. au fost încununate cu numeroase premii naționale și internaționale... Totuși, pentru amănunte, v-aș ruga să vă prezentați cliților români cu cîteva date semnificative din activitatea de cineast.

— Într-adevăr, cînd Roman Carmen a fost în Vietnam în 1953, am fost asistentul lui. Era în timpul rezistenței împotriva francezilor... pe atunci eram foarte tînr, nu ca acum (ride)... Avea loc bătălia de la Dien Bien Fu și noi am filmat, în condiții grele, luptele acelea... Filmul lui Roman Carmen s-a numit **Vietnam, pe drumul victoriei**, dar a rulat în lume sub titlul **Vietnam**... Colaborarea cu Roman Carmen a fost hotărîtoare pentru mine... așa m-am dedicat filmului documentar. În 1958 am realizat primul meu film pe șantierul hidroelectric de la Bac Hung Hai, cînd s-a creat cel dintîi sistem de irigații din țară. Filmul s-a numit **Apă pentru Bac Hung Hai** și a obținut Premiul de aur pentru film documentar la primul Festival Internațional al filmului de la Moscova, în 1959. Nu aveam decît 25 de ani. De atunci am făcut film după film, interesîndu-mă tot ce era vital în actualitatea țării.

— Cîte filme ai realizat pînă în prezent?

— Am făcut întîi filme documentare, apoi de ficțiune. Din 16 filme, 13 sînt documentare.

— Ce s-a întîmplat după ce ai obținut premiul de la Moscova?

— Mi s-a acordat o bursă de studii în U.R.S.S. am urmat Școala Superioară de Cinematografie... În 1965, m-am întors în patrie. În același an am făcut documentarul **Eroul să trăiască pentru eternitate**, care a luat la Moscova Medalia de argint. Filmul

este dedicat eroului național Nguyen Van Troi, căruia i-am dedicat și un film artistic, care a obținut premiul național vietnamez Lotusul de aur și premiul Asociației Cineaștilor sovietici.

— Dar despre Drumul spre satul natal, film artistic de lung metraj care a rulat și în România, ce ne puteți spune?

— Este povestea soldatului care se întoarce în satul natal ca să-l elibereze. E o poveste simplă și adevărată. Cu acest film am obținut **Marele premiu la Festivalul Internațional al filmului de la Karlovy-Vary**, în 1972, iar în 1973 tot **Marele premiu la Festivalul de la New-Delhi**. Filmul a fost încununat și cu **Lotusul de aur**.

— Am, aliat cu „Unchiul Ho” este unul din subiectele dv. cele mai prețuite.

— Într-advăr, în 1977, am realizat două documentare închinute activității Președintelui Ho Și Min din dramatica perioadă cuprinsă între anii 1923—1941. Filmele au avut mare succes de public și au obținut, în cadrul festivalului național de film, **Lotusul de aur special**, primul premiu de acest fel acordat unui cineast vietnamez.

— Aș dori să-mi spuneți acum care este secretul acestor reușite atât de prestigioase?

— După cum ați remarcat, ani la rînd am făcut filme despre țara mea.

Despre filmele vietnameze, la o ceașcă cu ceai verde

care, un timp a trebuit să suporte nedreptatea de a fi împărțită în două. Și toate sentimentele mele artistice au fost legate de idealul ca țara să fie din nou unită... Eu concentrez totul în descrierea sentimentelor umane. Metodele mele artistice sînt simple, normale, ca și subiectele pe care le aleg...

— Poate că acest stil e „înlățat” de caracterul documentar al filmelor dv.!

— Într-adevăr și filmele mele artistice au un caracter documentar. Documentul predomină. Dar din ele nu lipsește poeticul, liricul, asta mă interesează în tot ce fac. Documentarele mele nu sînt seci, lipsite de vibrație subiectivă.

— S-ar putea deci spune că filmele dv. documentare au un caracter poetic, iar cele artistice unul documentar?

— Sînt de acord cu remarcă dv. Fără acest amestec echilibrat de document și liric nu se produce emoția autentică.

— Ce registru dramatic vă atrage cu precădere?

— Refuz melodrama. Refuz artificialul, intrigile forțate, care vor cu dinadinsul să smulgă emoții false, „tari”, spectatorilor. Realul e cel după care mă călăuzesc. De exemplu, în filmul artistic **Nguyen Van Troi** am luat aspecte din viața eroului, iar în **Drumul spre satul natal** există o secvență împrumutată tot din realitate: o grupă de trei soldați determină aviația americană să tragă asupra sa, ca să-i abată atenția de la un detașament

În direct
din Hanoi



La umbra pagodei

vietnamez care se pregătea să decanșeze un atac în altă parte. Un rezizor vestgerman, cind a văzut filmul, a spus că numai domnul Hac poate face așa ceva. E o secvență simbolică. Pentru realizarea ei m-am documentat îndelung. M-am întâlnit mai întâi cu soldații care au săvîrșit acel act vitejesc... Avioanele B52 reprezintă pentru noi simbolul nefast al războiului de cotropire și ele au fost înșelate doar de trei soldați. Ei au făcut un foc-capcană astfel ca fumul care se ridica deasupra junglei să fie un indiciu înșelător, să atragă bombardierele americane... Mai arăt apoi o secvență cind unul din soldați leagă mai multe mine și ucide mulți soldați inamici... Cine vede un film de-al meu, trebuie să înțeleagă că omul a determinat victoria, nu doar armele și să zică: „așa sînt vietnamezii!”

— Se poate spune că prin crezul dv. artistic vă exprimați crezul politic?

— Sînt două domenii diferite. Problema principală în film e cea care așază emoția în prim-plan. Emoția fiind esența naturii artistice.

— Vreți să spuneți că un film dacă nu are mai întâi valoare estetică, nu are nici valoare politică, morală etc.?

— Așa este. Și trebuie ținut seama de emoție. Caracteristica omului e dată de senzație și emoție; din ele e făcut el. Senzația și emoția determină caracterul unui om. Desigur, faptele, documentele sînt materialul meu, dar efortul este să dau faptelor, emoție. Aici intervine creația.

— Vă bazați mai mult pe forța de expresie a imaginii sau a cuvîntului?

— Folosesc o combinație între imagine și cuvînt. Pentru a crea substanța poetică în filmul documentar, totdeauna am folosit montajul imaginii cu cuvîntul în așa fel ca imaginea să aibă un efect poetic asupra comentariului.

Am învățat arta montajului de la cineasții sovietici, dar dacă veți vedea filmele mele, veți observa că ele nu seamănă cu cele sovietice, au ceva original, sînt o creație artistică, au ceva, poartă pecetea mea subiectivă. În

Drumul spre satul natal, de pildă, la începutul filmului, în generic, n-am folosit muzica, ci numai sunetele; și sunetele creează atmosferă, au un efect artistic înalt... ele parcă creează muzică...

— Aș dori acum să vă solicit un răspuns în calitatea dv. de director adjunct al Direcției Cinematografiei. Ați putea să-mi spuneți cum e organizată cinematografia vietnameză?

— În Hanoi avem mai multe studii: Studioul de film artistic, pentru filmul documentar, de animație, Studioul armatei și unul al afacerilor interne. În Vietnamul de Sud, la Ho Și Min, este Studioul general de filme, unde se fac și filme artistice, și documentare, și de animație, și un Studioul al orașului.

— Cite filme produceți pe an?

— 20 de filme artistice, 20 desene animate și 100 documentare. Ar trebui să mai spun că există la Hanoi și un Institut de cinematografie și teatru: că avem și o Arhivă națională de filme și un Atelier de reparat aparatură cinematografică și, bineînțeles, Difuzarea filmelor, împărțită în două: Fafim, rețeaua de difuzare internă, și Vinafim, pentru import-export.

— Care a fost drumul acestei evoluții?

— Cinematografia noastră are trei etape. Prima, înainte de 1953, cind nu era organizată, cind se crea intimplator. S-au făcut numai filme documentare. La 15 martie 1953, Președintele Ho Și Min a semnat un decret pentru înființarea cinematografiei naționale, este actul de naștere al cinematografiei vietnameze. A doua etapă, între 1953—1975, etapa dezvoltării multilaterale a cinematografiei vietnameze, perioadă, însă, cind țara noastră a fost împărțită în două. A treia etapă, din 1975 încoace, după reunirea țării, cind avem un număr sporit de filme.

— Vizionările la care am participat în aceste zile, organizate aici, la Hanoi, de Vinafim, mi-au oferit posibilitatea unică de a vedea compact, într-un interval relativ scurt, un număr

mare de filme vietnameze. Față de filmele pe care le văzusem înainte, în general cu tematică de război, vă mărturisesc că am avut o plăcută surpriză. Indiscutabil, cinematografia vietnameză se află într-un evident progres, într-o etapă nouă, benefică, de creație, impresionînd prin varietatea tematică, prin maturitatea expresiei filmice, prin talentul interpretilor, prin diversitatea genurilor abordate, de la filmul psihologic la comedie și filmul muzical, o mare pondere ocupînd filmul de actualitate. Cu alte cuvinte, cinematografia vietnameză se află în faza nuanțării semnificative. Totuși aș vrea să aflu care sînt, din punctul dv. de vedere, direcțiile și tendințele actuale ale cinematografiei vietnameze?

— Nu ne propunem să mărim numărul de filme, pentru că în fața noastră se află mari probleme. În primul rînd, baza noastră materială e slabă, aparatele trebuie modernizate, nu avem peliculă, nu avem copii pozitive... Este necesară o reorganizare a studiourilor. În al doilea rînd, ne interesează problema coproduției. Am realizat împreună cu U.R.S.S. Coordonația moartă, iar acum facem cu R.D. Germană filmul artistic *Castelul din Hanoi* și o serie de desene animate... Sigur, ne interesează filmul psihologic, pe probleme etice, cum e *Frății*; sau comedia, ca *Orașul liniștit*, ce satirizează birocratia... Fără îndoială, continuăm să facem și filme cu subiecte inspirate de războiul pentru apărarea independenței patriei.

În încheiere, îi mulțumesc regizorului Bul Dinh Hac pentru amabilitatea cu care a răspuns la întrebări, pentru prețioasele informații pe care mi le-a dat despre cinematografia vietnameză. Nici nu știu cind au trecut două ore. În fața Sediului Direcției Cinematografiei, lîngă un grup de palmieri, facem cîteva fotografii. Ne despărțim ca niște vechi prieteni.

Interviu realizat de
Grid MODORCEA

Berlinala '87

Un clasic redescoperit

Pe urmele lui
Sennet
și
Linder.
Gary Cooper,
Mamoulian
și Sylvia Sidney
■ *Străzile orașului*

Între **Măști**, ultimul film al lui Claude Chabrol și răsunătorul campion de box-office american **Platoon**, organizatorii Festivalului internațional al filmului din Berlinul occidental au programat **Disperatul Jovial** (The Gay Desperado), un film bătrîn de mai bine de jumătate de secol. Nu s-a mirat nimeni, pentru că practica de a strecura în programul oficial al festivalului, printre proiecțiile de ultimă oră și un film uitat, din alte timpuri cinematografice, intră în tradiția „Berlinalei” unde redescoperirile sînt menite să reliefeze, mereu, ideea perenității artei a șaptea. Sala n-a fost, cei drept! tixită ca la **Platoon**. Și de ce ar fi fost? Nimeni n-auzise de un star cu numele de Nino Martini (după debutul lui, în **Parada Paramount** — 1930, acesta n-a avut prilejul să apară decît în cinci filme cu totul!) iar dacă marca regizorului Rouben Mamoulian era cunoscută și stimată, amatorii de „vechituri” n-avau decît să se delecteze cu ele în cadrul retrospectivei paralele care-i fusese consacrată. Și, pe urmă, la ora proiecției **Disperatul**..., ecranele Festivalului te imbiau cu producții 1986—87 precum **Numele ei e Liza** al regizorului Rașid Kärdeş, **Paralela 45**, film italian de Attilio Concari, **Legenda fortăreței Suran** de Serghei Parajanov, **Culoarea destinului** de brazilianul Jorge Duran sau filmul de montaj dedicat lui Jean-Louis Barrault de Muriel Balash.

Așadar, sala era doar pe trei sferturi plină. S-a stins lumina în timp ce se ridica cortina și pe ecran, a apărut unul dintre genurile desuete ale anilor '30, care îngrămădeau, economic, claie peste grămadă, pe patru-cinci cartoane, scenaristul și scenograful, operatorul, costumierul și

asistenții acestora. Și apoi primele imagini, banale, dar impecabile din punct de vedere profesional: o diabolică urmărire de automobile întrețaiată de rafale, pe străzile unei metropole americane. Frîne strident scrîsnite și un cadavru proiectat, dintr-o mașină, la o răscruce. Apoi, tocmai cînd urmărirea pornește mai demential și publicul începe a se in-

El a realizat
cel dintîi
film color
din istoria
cineumatografului

calzi, obiectivul se distanțează revedînd un ecran în ecran, din sala unui improvizat cinematograful popular de peoni. Spectatorii înarmați privesc blazați, disprețuitori, încăierarea acestor „gringo” care-și inchiupie că știu să se bată. Și tocmai cînd le arată diletanților cum trebuie să te bați, un imprudent face o mișcare greșită în sală, și o strașnică încăierare se încinge printre mexicani. Obiectivul îmbrățișează acum, simultan, două războaie cu peripeții paralele. Dar iată un al treilea plan al acțiunii, marcat de apariția directorului cinematografului care cere proiec-

ționistului să oprească filmul, indignat de desfășurarea acțiunii. Operatorul se supune și întrerupe proiecția — vai! — tocmai în momentul în care pe ecran poliția reintrona — într-un mod exemplar! — ordinea...

Nici nu se isprăvise de derulat prima bobină a **Desperado**-ului și publicul privea, cucerit, filmul realizat în 1936, salutînd fiecare modulare a inteligenței realizatorului, cu salve de ris de o intensitate pe care Chabrol, Fernando Trueba, Randa Haines, Jean-Pierre Mocky și alți autori de comedii prezente în repertoriul Festivalului, le-ar fi putut invidia. Un film de surprinzătoare expresie modernă, realizat de Rouben Mamoulian pe care îl cunoaștem toți ca autor al celebrului **Regina Cristina**, dar despre care știm, de fapt, mult prea puține.

Retrospectiva Mamoulian din cadrul „Berlinaliei” (16 filme) a devenit, astfel, unul din principalele puncte de atracție ale Festivalului. Aș fi ipocrit dacă aș trece peste gustul decepției lăsat de cîteva dintre aceste 16 filme. Mamoulian a fost un realizator inegal care a creat, însă, cîteva capodopere de indiscutabilă longevitate și în toate filmele sale, chiar în cele realizate, evident, la comandă, impune prin seriozitatea demersului său profesional.

Ucenicia

Se născuse în 1898, în familia unui armean din Tiflis. Tatăl său era un funcționar de bancă; mama, pictoriță! A crescut într-o atmosferă de preocupări artistice, cu atît mai mult cu cît casa părinților săi era un fel de salon literar și artistic al orașului Tiflis, la începutul secolului. În 1905,

cind viitorul cineast avea șapte ani, întreaga familie a plecat la Paris. A stat acolo cinci ani, urmînd cursurile liceului Montaigne, apoi a revenit în Rusia. Anul Revoluției îl găsea la Moscova, studiînd la Institutul de artă teatrală și lucrînd în calitate de colaborator al marelui regizor sovietic Vahtangov. În 1920, pornea spre Londra, unde își va continua cariera teatrală, făcînd numeroase incursiuni și la Paris. Pe cînd împlinise 25 de ani, George Eastman îl invita în Statele Unite, la Rochester, să pună în scenă cîteva spectacole de operă. Cîrînd, experimentele sale scenice dobîndiseră un asemenea ecou în lumea artei americane încît, trecînd la producția de filme sonore, studioul Paramount îl solicită să pună în scenă o dramă inspirată din lumea teatrului — **Aplauze**. Patronii studioului așteptau de la Mamoulian un film care să pună, cuminte, în valoare dialogurile romanului Bethel Brown, best-seller apărut în anul precedent. Pentru cineast debutant însă, **Aplauze** era, înainte de toate, un prilej de a sonda, prin curajoase experimente, resursele ascunse ale noului mod de expresie. Turnat în exterior, cu sunet direct, **Aplauze** smulgea obiectivul cinematografic din carcasa silențioasă a studiourilor, reinstaurînd mobilitatea camerei și dovedind un spirit de o prodigioasă inventivitate.

Cinematograful îl seduce. Rouben Mamoulian se lansează în turnarea altor două filme, în genuri profund deosebite. În același an, 1931, pe ecranele americane vor apărea **Străzile orașului**, film de gangsteri și **Dr. Jekyll și Mr. Hyde** reluare a celebrului „caz” al lui Robert Louis Stevenson. Sint, de fapt, două premiere absolute: cu un an înaintea lui **Scarface**, Mamoulian investigatează potențialul de tensiune și de civism angajat al cinematografului îndreptat împotriva „gang”-urilor care proliferau în epoca tulbură a prohibiției; fantasticul doc-

torului Jekyll îi dă posibilitatea unor curajoase experimente și trucaje, între care, pentru prima oară în istoria filmului sonor, un traveling subiectiv. Ambele filme prilejuiesc importante creații interpretative: Gary Cooper și Sylvia Sidney, un cuplu care se revoltă împotriva violenței; Frederic March într-un dublu rol de neuitat și Miriam Hopkins cu umorul specific cu care echilibrează latura de groază a apariției lui Hyde.

Să fie mereu primul

De la primele filme, Rouben Mamoulian se definește ca un obsedat al investigării posibilităților de expresie ale cinematografului. Pentru unii, va fi un etern nestatornic, vagabondînd mereu dintr-un gen într-altul. La prima vedere, chiar așa și stau lucrurile. Regizorul sare mereu de pe un teren pe altul, rămînd însă fidel cinematografului, tratînd, pretutindeni, stereotipele și „baremurile” producției hollywoodiene cu același suris malițios, întorcîndu-le cu îndemănare pe dos și dăruindu-le originalitate. **Disperatul jovial** imbină, în modul cel mai neașteptat, trăsăturile filmului de tip „Viva-Villa” cu urmările gangsteriști, totul demitizîndu-se în parodie declarată. În **Vacanță estivală** (1947), năstrușnicul Mamoulian îl aduce pe Mickey Rooney, adolescentul model al familiei Hardy, într-un local decădant unde se inițiază în brațele unei „femei ușoare” și asta într-un 4 iulie, zi sacrosanctă pentru fiecare american.

Mamoulian mărturisește, fără complexe, că lucrează cu același entuziasm la o operă de Bizet sau la o melodramă polițistă. Ceea ce-l interesează, întotdeauna, este libertatea de acțiune. Cînd ea îi este limitată peste măsură, părăsește platoul, așa cum a făcut în cazul ecranizării **Porgy și Bess**, deși pe Broadway montase piesa cu un succes strălucitor. Nu

cere decît să fie lăsat să experimenteze. Pentru **Dr. Jekyll și Mr. Hyde**, făcut la începutul filmului sonor (1931), și-a înregistrat bătăile proprii inimii pe care, în prologul filmului, le-a prelucrat ca pe un material de „muzică concretă”.

A fost realizatorul primului film în culori din istoria cinematografului în 1935: **Becky Sharp** după **Băciul deșertăciunilor** de Thackeray. Despre concepția care a stat la baza elaborării cromatice a producției sale, depune mărturie o adevărată lecție pe care a expus-o, în același an, în fața membrilor Academiei de arte și științe cinematografice de la Hollywood: „În afara purei frumuseți spirituale și a calității de divertisment a culorii, cromatica dobîndește un conținut afectiv și un sens precis. Nu întîmplător, astăzi, în circulația orașelor, luminile semafoarelor sînt verzi pentru siguranța traversării și roșii pentru premedie. Culorile sînt încercate în ochii noștri de dispoziții, de sentimente și chiar de instincte. Nu întîmplător utilizăm expresii ca „a vedea roșu”, o „spaimă albastră”, sau a fi „negru de gelozie”. Iar artistul trebuie să pună în valoare implicațiile psihologice și afective ale culorii, utilizîndu-le pe ecran, astfel încît să sporească puterea și impactul unei scene, situații sau personaje...”

Problemele teoretice, pe care realizatorul primului film în culori și le pune, își păstrează actualitatea și astăzi, ca multe din performanțele acestui neobosit experimentator care nu dorea „decît” să fie mereu primul, primul, primul, asumîndu-și toate riscurile. A fost și primul care a abordat mijloacele cinemascopului, în 1956, cu strălucita comedie muzicală **Clorpii de mătase**, impunînd baremuri de expresivitate și calitate plastică pe care puțini au izbutit să le depășească lucrînd mai tîrziu, pe ecran lat.

I s-a reproșat, adesea, superficiali-

Sala era ticsită la premiera cu *Platoon* (Ursul de aur la Berlină), dar la retrospectiva Mamoulian publicul se bucura și ridea cu Jeanette MacDonald și Maurice Chevalier în *Văduva veselă*



tatea, faptul că era gata oricând să-si brodeze inovațiile pe orice material dramatic, indiferența față de calitatea scenariului. Critica aceasta nu este lipsită de temei. Cineast al zig-zag-ului, Mamoulian are în filmografia sa și eșecuri, ca aceea regretabilă adaptare a *Învierii* lui Lev Tolstoi (*Trăim din nou*, în 1934) cu Anna Sten și Frederic March. Dar, în pofida acestor oscilații, Mamoulian are, cel puțin, un domeniu în care se menține totdeauna la cel mai înalt nivel: musicalul!

Un as al musicalului

Debutul în acest gen, înregistrat încă în 1932, este acel uluitor, prin modernitate și ineputabilă fantezie, *Iubește-mă deseară!* Mamoulian a distribuit, în rolurile principale, pe Maurice Chevalier și Jeanette MacDonald, privighetoarea operetelor americane ale epocii. Măliței pariziene a lui Chevalier i-a fost contrapusa predilecția spre melodramă a Jeanettei, convertită însă în parodie. Iar „trouvaille-urile” înenumărate cu care regizorul își pigmentează filmul, îl ridică în rîndul pieselor de antologie care n-au încetat să-i inspire pe realizatorii genului.

Exemplu cel mai la îndemână este chiar prologul filmului. Chevalier se deșteaptă și deschide larg fereastra mansardei. El își umflă pieptul cu aer curat, iar camera se umple de sunetele strazii. Sunete care par, la început, haotice, dar curînd își impun un ritm specific sugerînd o melodie. Chevalier n-o lasă să aștepte prea mult. El se lansează într-un adevărat slagăr. „Isn't it romantic?” (piesă de Rodgers și Hart) pe care din fereastră o preia un birjar, care o livrează unui negustor de la care o prind niște copii, care o predau la rîndul lor unei vajnice companii de militari de pe buzele cărora ajunge, în sfîrșit, la gîngasa Jeanette. După un deceniu, în 1944, Vincente Minnelli relua exact același procedeu în *Întîlnire la St. Louis*, dar cine-și mai amintea atunci de *Iubește-mă deseară?*

Retragerea, dar nu în umbră

Cum atrag atenția istoricii de film, nu este singurul caz în care invențiile lui Mamoulian circula în producțiile ulterioare ale altor cinești. După Roger Boussinot, căutărilor sonore și vizuale din *Apiauze* pot fi găsite nu numai în musicaluri de Donen și Walters, ci chiar și în *Cetățeanul Kane* al lui Orson Welles. Cred că Rouben Mamoulian n-a avut nici odată nimic împotriva unor asemenea „transfuzii” în arterele altor opere. Este, acesta, mereu destinul experimentatorului. Producătorii rutinieri n-aveau nevoie însă de inovații, ci de succese garantate, pe căi bine bătătorite.

Rouben Mamoulian s-a resemnat întorcîndu-se la teatrul care-i dăduse atîtea satisfacții. Și așa, între 1942 și 1957 nu fusese lăsat să realizeze decît trei filme. S-a întors, așadar, pe Broadway, dedicîndu-se montărilor scenice, nu fiindcă n-ar mai fi dorit să mai facă film. William Fox îl mai sollicita, în 1959, pentru a dirija superproducția *Cezar și Cleopatra*. A izbutit să turneze doar zece minute din film, fiind înlocuit cu Joseph Mankiewicz! Avea prea multă personalitate pentru răbdarea patronilor de la „Twentieth Century Fox”.

A fost invitat să prezideze, în 1963, jurii Festivalului de la Cannes, care a decernat Palme d'Or lui Jacques Demy pentru *Umbrele din Cherbouurg*. Era desigur și un nostalgic omagiu adus dragostei sale pentru-musical.

Cînd vîrsta nu i-a mai permis să pună în scenă, a scris cărți pentru copii sau studii despre Hamlet. Azi, la aproape 90 de ani, trăiește liniștit, din amintiri. O viață din ce în ce mai agitată o au, în schimb, cele mai multe dintre filmele sale, mereu redescoperite, stîrnind uimirea ce aureolează operele de artă care deschid drum și orizont.

Tudor CARANFIL

Mamoulian a semnat cel dintîi film color din istoria cinematografului: *Becky Sharp* (cu Miriam Hopkins și Sir Frederic Hardwicke)



Oraș vechi, cunoscut în lumea întreagă datorită tirgurilor sale, Brno găzduiește de peste un sfert de secol Festivalul internațional al filmului pentru cineamatori.

Un festival pentru cineamatori seamănă cu o poveste: începe cu a fost odată și... urmarea poate fi compusă din propuneri fascinante prin noutatea viziunii sau, dimpotrivă, din o înălțare de palide copii ale unor povești petrecute cu succes pe marele ecran al lui 35 de mm.

La ultima ediție de la Brno, selecția a cuprins filme pe 8 și 16 mm interesante, originale.

Stop cadru. Trebuie să „recondiționăm” imaginea și ideile (care riscă să devină preconcepțute) despre cineamatorii acestui deceniu. Evoluția rapidă a mijloacelor tehnice le-a permis acestora o mare și semnificativă libertate de mișcare. Formula „film de autor” apare mai rar pe generice, care etalează numeroase nume, pentru diversele compartimente: imagine, sunet, decor, montaj, efecte speciale s.a. Cineamatorii au „furat” cu coada ochiului meseria, însușindu-și tot ce era bun și rezultatul, (care exprima ideea lui Tudor Vianu: „Talantul este perfectibil prin cultivare”) a fost peste așteptări.

Medaliați cu aur

Să rememorăm cîteva din reușitele „momente de cinema” care s-au spri-

Atenție!
Cineamatorii
nu sînt
deloc cinești
de „rang inferior”

jinit pe sinceritate dublată de firească dorință de a aduce pe ecran o fărîmă din actualitate.

Refugiul (în regia lui Petr Hvizd — R.S. Cehoslovacia) și **Zlău adevăratul** (în regia lui Deschamal Musakov — U.R.S.S.) au fost distinse, ex-aequo, cu medalia de aur a festivalului.

Refugiul narează, apelînd la un montaj alert, povestea dramatică a unui grup de tineri (patru băieți și o fetișcană) care evadează din închisoare și-și găsesc adăpost într-un castel părăsit. Din nou claustrați, deși de bunăvoie, cei cinci își vor disputa aprig ideile despre: adevăr, libertate, revoluție, viață. Viață înțeleasă și asumată fără opreliști, fără gratii. Petr Hvizd și-a definit personajele, le-a completat biografia prin „amănuntul” luminii — a ales gama cromatică a alb-negrului plecînd de la informația că ochiul omenesc percepe aproximativ 300 valori de griuri și numai 150 nuanțe de culoare — al umbrei, al penumbrei, castelul devenind o tribună sui-generis pentru exprimarea unor idei majore, grave, rezonînd mai puternic decît limba clopotului legată la un moment dat (la propriu) cu o frînghie.

Celălalt film, semnat de sovieticul

Ambiția amatorilor: profesionalismul

in direct
din Brno

Deschamal Musakov, lasă în mod declarat imaginii, locul prim. Omul cu aparatul de filmat și-a gândit contribuția tonală, la un scenariu despre durere și penitență, în intimitatea clar-obscurului (sala tribunalului în care se judecă procesul unui omor prin imprudență: accident de circulație), în violența unui gri metalic (drumurile văduvei, în amurguri pustii, la mormintul victimei), în albul crud al amiezii când sentința pronunțată se cisteste pe fețele familiei inculpatului.

Medaliați cu argint

Trei filme, diferite ca manieră de realizare au primit Medalia de argint. Este vorba de **Odiseea** semnat de Barry J. Hershey (S.U.A.) **Vizita**, autor Horst Hubbauer (Austria) și **Aniversarea Aolfei** în regia irlandezului Frank Morgan.

Odiseea este un poem de lumină și culoare. Banală observație pentru un film șlefuit cu echilibru și grație. O extraordinară demnitate a expresiei. Filmul începe cu un panoramic larg dezvăluind un semidesert, mărginit de creste stincoase. Nisipuri încinse de soare și, ici colo, semne ale unei vegetații sărace. Imaginea se concentrează într-un perimetru restrâns. Nisipul începe să se miște, freamătă, eliberând luminii trupul unei femei tinere care, aproape imediat după originala naștere, începe să cunoască, să cerceze, să stăpânească ținutul. Trupul ei, fragil și puternic în același timp, urcă munții, învinge ostila tăcere, înviorază peisajul.

Vizita și-a intitulat Horst Hubbauer introspecția lucrată cu minuție de artist pe bobul de orez al unei lungi clipe. Tristețea își ascunde ghearele prăfuite, când bătrînul și respectabilul profesor cinează, nu ca de obicei cu umbre dragi, ci primește, ca oaspete, un vagabond bătrîn și înfrigurat. E o noapte adîncă și rece iar sunetul bățului noduros al rătăcitorului are un straniu ecou în lemnul ușii de stejar. Cîna se consumă îndelung, sub pleoapele a două tăceri, mai grăitoare decît orice dialog. Un răgaz scurt și așternutul imaculat cuprinde trupul greoi, ud și murdar al cerșetorului. Plan detaliu al pendulei. Deși limbile au continuat să se miște harnic, timpul nu a înregistrat nici măcar trecerea unei secunde. Se ivesc zorii. Bătrînul profesor se îndreaptă spre cimitir cu un buchet de flori. Alături de mormintele știute descoperă unul proaspăt, pe care este așezat, ca semn distinctiv, bățul noduros al bătrînului. Vizita nocturnă se consumă în afara timpului. Sau în alt timp.

Aniversarea Aolfei, film semnat de irlandezul Frank Morgan repune în pagină dureroasă problemă a cuplului dezmembrat. Mica Aolfa se luptă la cei 10-12 ani ai ei cu singurătatea

apartamentului pustiu, cu grijile me-najului, în serile cînd tatăl întîrzie, peste măsură, la circiuma din sat. Plînsul o podidește de ziua ei cînd, în loc de daruri și flori, primește de la mamă o scrisoare moralizatoare iar de la tată o stîclă de băutură.

În familie

Am ajuns pe teritoriul „problemelor de familie” și citeva din filmele prezentate la Brno au testat zona cu delicatețe și aplomb. Americanul Frank Kerr în scurt metrajul lui intitulat **Coșmarul** are o viziune hazos-parodică. Un puști își vede „la propriu” familia devorată de un monstru a la King Kong. Cînd tensiunea a atins maximum și „arătarea” se pregătește să-l înghită, se trezește zguduit de mina mamei care-l grăbește spre școală. Furios, băiețandru adună într-o cutie toate statuetele și pozele cu monștri și coboară la subsol unde le varsă într-un tomberon. Vesel, ușurat de povară, aleargă pe scări lăsînd capatul tomberonului deschis. În urma lui, laba păroasă a monstrului din vis închide capatul...

Dacă un film de tipul **Coșmarul** lasă spectatorul într-o bună dispoziție ironică, **Jocuri mecanice** (autori David Casci și Chris Perry, S.U.A.) răscolesc cu duritate un punct sensibil: kitsch-ul strecurat perfid în universul de puritate și candoare al copilăriei.

Aș apropia (reliefîndu-i nota distinctă) de aceste filme **Lacrimi și triumf** semnat de studenții noștri G. Ciubotaru și Radu Dănilă sub coor-

donarea lui Emilian Urse conducătorul Studfilm-ului universitar. Confruntarea băiatului cu prima înfrîngere (un meci de lupte greco-romane cînd, adversarul triumfă împotriva favoritului) este structurată de tinerii cineamatori ca o esențială, emoționantă lecție de educație. Un montaj alert combinat cu știința detaliului semnificativ, două atuuri care au impus filmul cineamatorilor noștri în festival.

Împinși de mirajul unei moșteniri fastuoase, eroii filmului **Prălitura** (autori Rudolf Mandolesi, Italia) sînt antrenați într-o aventură vizuală amintind experiențele extravagantului Salvador Dali. Cadre lungi, grîs-planuri filmate cu lăntă deformatoare, o coloană sonoră subliniind momentele cheie cu violență și un final frizînd grotescul au imprimat peliculei un aer straniu și o tentă parodică.

Critica unei societăți inechitabile, care-i lipsește pe oameni de dreptul fundamental, dreptul la muncă, este dominantă în scurt metrajul semnat de John Collier Bennett, S.U.A. **Atmosfera sordidă a periferiilor**, resemnarea sau dimpotrivă protestul violent sînt numai citeva aspecte incriminate de cineastul american.

După încheierea acestei ediții a festivalului de la Brno în care cineastii au demonstrat ambiții de bună calitate, cred, o dată în plus, că este nedrept să-i mai considerăm cineaste de rang inferior pe acești sinceri și pașionați slujitori ai celei de-a șaptea arte.

Heana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Un serial
cu substanță,
pe placul
profesioniștilor, dar și
al amatorilor
de cinema:
Ambulanța



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

... Festivalul
nu
s-a ținut.
La data
prevăzută,
începea,
și
pentru
Coasta
de
Azur,
războiul

... Înainte
de
numărătoare

CANNES

1^{er} - 20 SEPTEMBRE 1939

Cum fiecare aniversare este și un bilanț, nu mi se pare nepotrivit ca în acest an în care jubileul a îmbrățișat, mai ales vedeta, privirea condeierului să bată și în culise, cuprinzând și pe veșnicii uitați, pe inițiatorii din umbră, pe funcționarii care și-au depășit statutul funcționaresc și, avansind hirtii, hirtii peste hirtii, munți de petiții, memorii, devizuri, cereri și reveniri la cerere, au izbutit, până la urmă, să impună ideea născătoare. Dar s-o luăm sistematic.

Expoziția universală din Parisul anului 1937 a fost prima mare demonstrație că filmul poate fi și altceva decât o distracție populară. Pavilionul fiecărei țări avea „o sală de proiecție” și filmul se comporta, în acel cadru, ca un ambasador mai elocvent chiar decât exponatele. Expoziția a fost, fără intenție, o confruntare între cinematografiile lumii. În consecință, Ministerul agriculturii — patronul expoziției — a înființat un prim Mare Premiu de Cinema contracara de jurnaliști cu un premiu mai puțin Mare, dar și mai puțin agricol, premiul Louis Delluc. Expoziția 1937 a făcut

ca ideea competiției cinematografice să plutească în aer.

Detonatorul a fost Veneția, primul festival cinematografic al lumii, înființat, în august 1932, de o Bială de înalt prestigiu intelectual, dar care simțea nevoia (ecourile picturii, ale sculpturii, ale muzicii rămneau într-un cadru elitist), simțea nevoia unui răsădit „de masă”. Sculptorul Antonio Mariani a avut meritul de a avansa propunerea întregirii Bialei cu o „Mostră”, contele Volpi, președintele Bialei, — meritul acceptării propunerii — iar Luciano De Feo — meritul punerii ei în lucrare. Primele ediții ale festivalului din lagună au făcut figură dacă nu de opoziție, cel puțin de ignorare a normelor culturii oficiale. Ca urmare, mussolinismul s-a simțit ofensat de prezența la Mostră a Gretei Garbo (*Regina Christina*). Actrița dăduse și continua să dea declarații defavorabile cămășilor negre. Aplaudarea Gretei Garbo la Veneția era considerată o ofensă. Prezența în competiție a peliculei lui Machaty, copilul minune al cinema-ului cehoslovac, autor total la 18 ani (cînd și joacă alături de Anny Ondrakova, în

curînd Ondra, în *Doamna cu piciorul mic*), deci prezența în competiție a unui film vindut (de ce?) în zece țări înainte de a fi terminat, pe scurt *Extaz* cu o Hedy Kieslerova, fostă Hedy Kiesler și viitoare Hedy Lamarr, totalmente nudă, deci *Extaz*, ca atare, plus cupa orașului Veneția acordată acestui film pe care, peste cîțiva ani, un producător american gelos pe soția sa, îl va căuta prin toate colțurile lumii și îi va achiziționa, la orice preț, copiile, *Extaz*, spun, a foarte nemulțumit papalitatea („acordul de la Lateran” ultragiul), drept care Vaticanul a interzis difuzarea filmului pe teritoriul Italiei. Premiul obținut, în '37, de *Marea iluzie* de Jean Renoir împotriva unui contracandidat programat să cîștige — e vorba de „marele film fascist” *Scipio Africanul* de Carmine Gallone — n-a fost de natură să îmbîlzească oficialitatea. Hitler în persoană „s-a sesizat” de recompensa acordată unui film încheiat cu imaginea unui soldat german care lasă să-i fugă de sub bătaia puștii un prizonier francez.

Odată intrat în colimator, festivalul va fi teatrul presiunilor Axei. Între cele două pelicule desemnate concurențe de competiție din anul următor — *Qual des brumes* și *Zeli stadionului* — alegerea fusese făcută. Chiar dacă englezii și americanii protestează că *Zeli stadionului* nu este „film de ficțiune”, și chiar dacă amenință că n-or să mai revină, nimic nu se va schimba. Carné e „bătut” de egeria filmului nazist, o blondă cu alură sportivă, cu cîțiva ani în urmă actrița preferată a lui Arnold Fanck, trubadurul munților, iar după apariția Führerului, apologeta cămășilor brune cu toate ale lor: mitul purității (rasei, desigur), mitul virilității (al efortului fizic, al „transpirației martiale”, al torului bombat, al uniformei, al bocancilor pocniți în ritmul pasului de giscă) și, nu în ultimul rînd, mitul sănătății.

Zeli stadionului era un documentar despre jocurile olimpice de la Berlin '36, concepute de Hitler ca o glorioasă manifestare a rasei albe și — în special — a singelui germanic. Că sportivii participanți și, în special, sprinterul negru Jesse Owens, n-au dat cîștig de cauză unui asemenea proiect, se știe. Leni Riefenstahl (nu talentul îi lipsea acestei femei care a fost una din primele cîneaste ale lumii; după zdrobirea hitlerismului, peste mulți ani — să sperăm de cîntă — a reapărut la München în calitate de fotograf, mai exact de autor al unor splendide albume despre flora și fauna Africii și despre adîncurile Mării Roșii); dar să ne-ntoarcem în Veneția, unde Ciano, însărcinat — printre altele — și cu protejarea filmului, făcuse să se ridice un adevărat Palazzetto del Cinema în stil mussolinian, prin urmare, Leni R., impregnată de „mistica energiei”, orșetrînd „wagnerian” imaginea unei giovinezze în veci triumfătoare se constituia în contrapartidă a ce? A unei povești de dragoste abulice („Kafka înainte de conștiința Kafka”) consumată într-un Le Havre cetos, cu un Gabin dezertor și o femeie misterioasă, Morgan apărea, îmbrăcată într-un impermeabil, insolit la acea dată. Transluciditatea hainei de ploaie trebuia să corespundă privirii

de sub beretă. De o parte L.R. egeria. De cealaltă: Orlan, convins că romanul său reprezintă „fantasticul social”. Prévert (surrealismul, în sfârșit, popular) și Carné care, vorba biografului său, era pentru dragoste (împotriva tabuurilor), pentru copii (împotriva școlilor), pentru arbori (împotriva arboriculturii), pentru muncitori (împotriva capitalismului), pentru zei (împotriva păcatului originar). Nu peste multă vreme un politician francez va spune că din cauza acestui *Qual des brumes „à-à”* pierdut războiul.

Deocamdată, se va pierde premiul. Lui Goebbels puțin îi va păsa că juna Corinne Luchaire (premiul de interpretare pentru *Închisoare fără gratii*) va dansa lambeth-walk cu ginerele Ciano și că profesioniștii vor protesta (din nou) și unii dintre vizitatori chiar se vor ține de cuvânt și nu vor mai reveni la Veneția decât după Victorie și că foarte curând — în '40 — festivalul însuși se va restringe la o „săptămână a filmului italo-german”. Goebbels e formal: Zeli stadionului trebuie să devină și zeli gondoliierilor.

Acestea sînt faptele care l-au îndemnat pe șeful delegației franceze, un anume Philippe Erlanger, funcționar la direcția de Beaux-Arts, ca la întoarcerea la Paris, să propună superiorilor ierarhici abandonarea Mostrei (pe care, la drept vorbind, colegii domnului Carné n-au tratat-o prea în serios, de vreme ce, exceptând întîmplarea ultimă, acolo, la Mostră, Franța

tură. Pentru lumea diferitelor coaste, vremurile tulburi sînt încă mai mult un subiect de conversație, decât o realitate apropiată. Europa trepida, stațiunile climaterice, încă increzătoare în steaua lor, continuau să investească. Principalul contra-candidat al Biarritz-ului nu e Vichy-ul, care trăiește din thermalism (aqua caldă) și străvechi gloriei vilegiaturiste (Madame de Sévigné), ci un nou venit, Cannes-ul, reprezentat de directorii unor fastuoase instituții hoteliere. Ei, directorii, au început să preseze, evident prin clienții lor, demnitari ici, potențați colo... Membrii consiliului municipal n-au stat, nici ei, cu minile încrucișate, fondurile au prins să se adune de la primărie, de la județ, cum am zice noi, adică de la Alpii maritimi, de la „Centru”, din emisia unui timbru și, mai ales, de la comerțanții din localitate. Ei au dăpus un generos obol considerat, pe bună dreptate, un aconto al viitoarelor încasări. Nu presau numai negustorii locali. Zeul Mercur se alia cu Almanahul de la Gotha și își atașa și cîțiva reprezentanți ai muzelor, Baronii Henri și Philippe de Rothschild, ca și André Maurois, ca și contesa de Fels, ca și directorul Comediei Franceze ș.a. primiseră să facă parte din „comitetul de patronaj”. Louis Lumière acceptase președinția de onoare, o primise mișcat și destul de uimit de consecințele la care dusese invenția sa. „Nici nu mă gîndeam că într-o bună zi voi participa la așa ceva”. Bătrînul domn vedea un semn al destinului. Întrarea trenului în gară fusese filmată pe Coasta de Azur, pe peronul de la Ciotat. La 24 iunie, data viitorului festival era dezvăluită: 1 septembrie 1939, adică tocmai (revenea prea răspăcată a fost, întotdeauna, o formă de ironie), tocmai a doua zi după închiderea festivalului venețian.

1 septembrie 1939! Priviți afișul. Este opera lui Jean-Gabriel Domergue, iscălit dreapta-jos, născut la Bordeaux (1889), membru al Academiei de Arte Frumoase, laureat al premiului Romei, conservator de muzeu, specialist în pictură decorativă, dar



El a venit cu ideea unei anti-Mostre, adică un Cannes (Philippe Erlanger)

mai ales, în frumuseți feminine, invitate — pentru portretizare — pe domeniile somptuoasei sale vile, Florentina, unde erau loc serbări de neuitat. „Scenografia” primelor festivaluri — jocuri de artificii, de sunet și lumină, defilările gărziilor de onoare, retragerele cu torțe, bălăile cu flori, carele alegorice construite din gladiole și vapoare împletite din buchetele trimise de parfumeriile de la Grasse, și cite altele — scenografia cannează, zic, va fi în anii de aur opera lui inimitabilă. Deocamdată, sîntem în vara anului 1939. Lîngă domnul cu monoclu, Domergue a desenat silueta preferată: o femeie tip manechin, văzută mai mult din spate decât din profil, coafată à la page, — coafură mon-

Prima ediție a festivalului n-a avut loc

era reprezentată de pelicle ca *Bou-bou Intilui, regele negrilor*). Domnul Erlanger nu propune doar un refuz. El are o idee. I-a venit în drum spre casă, în vagon-lit; deocamdată s-o numim, doar, de milioane. Ce vrea Erlanger? Vrea ca francezii să-și aibă propria lor Mostră, o competiție la care să nu se vadă, ca la Bienală, un ministru german aterizînd în ajunul scrutinului ca să falsifice voturile. Mai mult decât o Veneție. „Un Hollywood european”.

Propunerea lui Erlanger suride, dar prezenta „asperități” din punctul de vedere al guvernului Daladier. Georges Bonnet, ministrul afacerilor externe, era direct ostil. El știe că un atare proiect nu poate fi primit de țările Axei cu prea mare simpatie. Deocamdată, un răspăcat contra. Vocile „pro” încep însă și ele să se facă auzite. Se ridică dintr-un Biarritz agonic, dar lată la orizont speranța unui posibil reviriment și efortii, cum se zice, sînt gata să sară asupra ocaziei. Proiectul-Erlanger are tot ce-i trebuie ca să asigure renașterea unei faime balneare strălucitoare pe vremea Eugeniei de Montijo și quasi-stinsă odată cu Napoleon al III-lea.

Biarritz n-a fost singura candida-



În apropierea acestui loc se va înălța, peste patru decenii, Bunkerul roz



**Coloana de rezistență
a festivalului sau Favre
le Bret, decedat cu puțin
înaintea celei
de-a 40-a ediții**



**Dr. Picaud, primarul.
S-a bătut ca un leu pentru
ca festivalul să se țină
la Cannes și nu la Monte Carlo**

tantă — în vaporosă rochie de seara croaia zilei, deci gît de lebada, ceafa subțire, umeri goi, spinare alungită, fină, lăsată descoperită de un decol-teu ascuțit și adînc. Femeia aplaudă în partea de jos a afișului cu caligrafia deceniului — litere pătrătoase „Cannes 1-er—20 septembrie 1939”.

Septembrie 1939? Optimism sau înconștiență? Italia fascistă reclamase Nisa și Corsica. În martie, anul precedent, trupele hitleriste intraseră în Austria. Acordul de la Munchen îi dăduse lui Hitler o parte din Cehoslovacia. În martie '39, Boemia și Moravia fuseseră „puse sub protectorat”. Deși promisese „solemn” că nu va mai ridica vreo pretenție, Hitler amenința acum Polonia și-și întărea (la Acier) alianța cu Mussolini. Japonia aderase la 3 august la puterile Axei. Optimism

sau înconștiență? Riviera trăia senzația că războiul privește pe ceilalți. Niciodată la Cannes nu au fost mai mulți turiști ca în acea vară 1939. Hotelurile afișau „complet”, plajele gemeau, „Paradisul”, adică night-club-ul cazinoului, se lăsa asediat în fiecare seară de hordae de petrecăreți.

Nu era optimism. Furia distracțiilor camufla, cu greu, spaima de ceea ce avea să vină. Suferința, deocamdată fără chip, se apropia și supra-amuzamentul acelei veri părea că urmărește să stocheze energii vitale pentru ceea ce avea să se întimplie.

„Dar înconștiența era. Singura consolare pentru acei organizatori atît de scrupuloși încît pentru sîrba-toarea prevăzută la 1 septembrie nu lășau la voia întîmplării nici un deta-liu, de... aceea — sintem la 21 august

— la Eden Roc, are loc, într-un cadru supra-festiv (cum altfel? prezentarea modelelor pentru viitoarele premii: un clip de aur cu rubine pentru premian-te și un portîgaret din aur masiv pentru premianți — consolare, zic, ar fi putut fi (eventual) că nu erau singu-rorii înconștienți. Americanii, deși simțeau, de la distanță, cum începe să fiarbă cazanul Europei, trimiteau la „festivalul lumii libere”, nici mai mult, nici mai puțin decît un trans-atlantic închiriat ad-hoc și întesat cu tot ceea ce Hollywood avea mai de soi: Norma Shearer și, odată cu ea (ea, soția boss-ului, a lui Thalberg), toate vedetele de la Metro: Tyrone Power, Gary Cooper, Măe West, Charles Boyer, Annabella, Paul Muni, Douglas Fairbanks. Aceștia — și cîți alții încă? — veneau în calitate de sup-orterii ai producției drapelului inste-lat, respectiv **Vrăjitorul din Oz**, **Numal ingerii** au aripi, **Stanley și Livingstone**, **Fetele au crescut** și, mai ales, **Notre Dame de Paris**, cu Charles Laughton, pentru care direc-torul publicității de la M.G.M., ținea morții să reconstruiască pe croazetă, sub palmieri, nici mai mult nici mai puțin decît catedrala titulară cu toate ale ei, inclusiv cu manechinul înfîșî-șind pe celebrul clopotar.

Patruzeci și opt de ani mai tîrziu, același Erlanger, devenit, între timp, biograful lui Ludovic al XIV-lea și al lui Richelieu, avocatul lui Henri III și al Isabellei Catolice, pe scurt (cum îi zicea Pagnol) un Simenon al istoriei, avea să-și amintească, mai mult uimit decît amuzat, de toate acestea ca de „una din cele mai nebune aventuri ale cinematografului”. Lecuit de morbul filmului, brusc, în primăvara lui '68, cînd l-a văzut pe Godard dînd buzna la Palat într-o mașină de „comando”,

Erlanger — iată, există și happy-end-uri — este azi cetățean de onoare al Cannes-ului și preferă să privească festivalul inventat de el — și chiar și pe Godard revenit, între timp, la sentimente mult mai bune. — „de la distanță”, adică din curtea perso-nală situată chiar în spatele vechiului palat, care în '39 — vorbesc de palat — era doar o aspirație, iar acum, este un tergiversat proiect de demolare.

Si ca să ne întoarcem la afișul lui Domergue, iată-o pe frumoasa doamnă aplaudind „Festivalul internațional al Filmului” care va avea loc la Cannes între 1—20 septembrie 1939! Croazeta freamătă în așteptarea evenimentului. Ducele și ducesa de Windsor sint, bineînțeles, la fața locului.

Așa cum se știe, la 29 august, Hitler lansează un ultimatum Poloniei. Direc-torul publicității de la M.G.M. vrea cu orice preț catedrala Notre Dame — machetă. Hitler vrea, și mai insis-tent, Danzig-ul.

...Drept care, la 1 septembrie 1939, va începe nu primul festival cannez, ci al doilea război mondial.

Vedetele americane se îmbulzesc pe transatlanticul închiriat. În localita-tea golită, în cîteva ore, domnul Phi-lippe Erlanger mobilizat, ca toți băr-bații valizi, își face bagajul și pără-sește grăbit orașului, dar nu înainte de a comunica presei locale că festi-valul — gagul trebuie reținut — a fost aminat cu... zece zile.

Aceste zece zile vor dura — sintem doar în arta timpului metaforic — aproape șapte ani.

Ecaterina OPROIU



**Ornella Muti.
în Cronica unei
morți anunțate,**



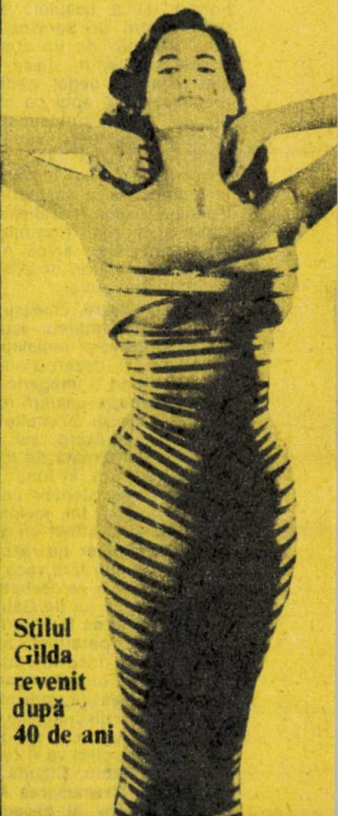
Gilda
a trecut
prin
festival
neremarcată

Cannes, anul I

UN CAPOLAVORO

Cine este
acest
Rossellini?
se întrebau
festivaliștii
în toamna
acelui 1946...

ANNA MAGNANI
ROMA CÎTA' APERTA
di ROBERTO ROSSELLINI con ALDO FABRIZI



Stilul
Gilda
revenit
după
40 de ani

Prima ediție a Cannes-ului avea să aibă loc în toamna lui 1946, mai precis în septembrie.

Mai e nevoie să precizăm că în cei șapte ani care despart proiectul de realizare s-a acumulat o experiență care a marcat toate generațiile aflate în raza acestui timp, ba chiar pe copiii încă nenăscuți, traumatizați înainte de a fi procreați de tot ceea ce a însemnat: „să mori pentru Danzig”?

Să recapitulăm, totuși, câteva date: Hitler a copleșit Polonia în '39; în aprilie—iunie '40 a invadat Danemarca, Norvegia, Țările de Jos; în mai, frontul a fost spart la Sedan; în iunie, Parisul e ocupat. Pe scena istoriei apare un fost erou de la Verdun, acum mareșal de 84 de ani care „își donează persoana Franței”. Deocamdată, cere armistițiu. Germania pune stăpînire pe trei pătrimi din teritoriul Franței, iar guvernul se instalează în stațiunea termală, Vichy. După debarcarea aliaților în Africa de Nord, Hitler va ocupa și așa-numita zonă liberă. Suferințe, deportări, restricții, execuții. Înainte de a încerca durerea propriu-zisă, Franța e însă „lovită de stupeoare”.

Nici calvarul, nici stupeorea nu do-

molesc slăbiciunea franțuzului pentru cinema, mai ales că iernile sînt deosebit de friguroase, iar 77 de săli (în afara de cele denumite „Soldaten-Kino”) izbutesc să fie încălzite (e drept, accesul e permis numai cînd temperatura exterioară scade sub — 3°. Repertoriul a fost epurat, genericile au fost curățate de nume aparținînd „raselor inferioare” sau indezirabililor... Doar genericile? Filmul lui Delannoy, *Maccao*, este interzis deși nu descrie decît aventuri exotice, destul de trase de păr. Scenele-cheie — iată hiba! — sînt jucate de Stroheim, „antnazist notoriu”, așa că producătorul va trebui să reia turnarea înlocuind persona non grata cu un actor mai puțin cunoscut din toate punctele de vedere. Este perioada înlocuitorilor, a substitutelor: în loc de grîu — țărîțe, în loc de cafea — ghindă, în loc de tutun — foi de cires, în loc de lampioane — lanterne, în loc de Paramount — UFA, în loc de Greta Garbo — Zarah Leander, în loc de Marlene — Isa Miranda, în loc de Charlie Chaplin, *Evreul Süss* de Veit Harlan, „succes de curiozitate”. Hitleriștii nu jură decît pe rasa pură, vede-tea zilei sînt Kristina Söderbaum, suedeză de origine, dar omologată ca prototip de Gretchen, Marika Rokk,

„vedetă germană, de origine maghiară, născută în Egipt”, locomotiva unui gen adorat de Goebbels — de ce oare? — opereta, Alida Vali, muza unor comedioane antiseptice, specialitate mussoliniană (al căror efect memorabil a fost: aducerea la modă a coafurii numită „pai”). Rămîne de întrebare dacă „lipsa de adresă” a acestor produse a fost o regretabilă evaziune sau soluția unui anume tip de onestitate.

Dar care-i soarta filmului autohton, retras în zona de sud, în studiourile lui Marcel Pagnol din Marsilia și în studiourile Victorine de la Nisa sau rîmas în Parisul ocupat, ca să fie hărțuit de trei supervizori, din fericire mereu în litigiu: Propagandastaffel, prea liberală și de aceea suprimată, Propaganda Abteilung și Institutul german? Ce poate face „filmul” într-o țară cu aproape două milioane de bărbați absenți de-acasă și cu 20 la sută dintre noii născuți nelegitimi, („prizonieri și încornorați”), cu transporturile paralizate (poșta prin carul cu boi, mașinile quasidispărute, bicicleta e regină, iar rege e calul), pe geamuri sînt lipite benzi de hirtie, pe

străzile, în beznă, tălpile de lemn bocănesc, dar numai pînă la o anumită oră, ora stingerii, după care se circula doar cu Ausweis, de cele mai multe ori fals, perioada erztatzului fiind, deopotrivă, și a falsului: false cartele, false bonuri de benzină, false savonete (dincolo de un strat subțire, o bucată de lemn), false bidoane cu ulei (doar un deget, pentru că uleiul urcă deasupra apei ca binele deasupra...), false înmormintări (ca să adoarmă vigilența sentinelor naziste; sub falsul răposat pe fundul coșciugului, s-au îndesat arme sau brînzeturi), false căsătorii pe linia de frontieră, false certificate medicale. Chiar și ciorapii frumoaselor cu turbane sînt falși, adică nu-s decît o dungă și-un talon desenat cu dermatograful, pe picior.

După eliberare, cineășii francezi se vor întoarce mereu asupra acestei etape, eroizînd-o, mitizînd-o, apoi demitizînd-o și dezeroizînd-o, în orice caz, inventînd o imagerie de epocă: o Franță aproape unanim rezistentă, un francez mijlociu cu multe tabieturi, în realitate maquisard, șef de rețea; o frumoasă cîntăreață de local, aparent colaboracionistă, în fond „omul de legătură” al rezistenței; un ofițer german la început fin, meloman, amator de Voltaire, la sfîrșit un abject tortionar; un prizonier de război, personaj picaresc cu sau fără vacă; o droaie de june draguță la Babette — aflate sub vraja vocii lui de Gaulle; un băiețel evreu ascuns la o fermă, proprietatea unui petainist antisemit; o ex-prietenă a fritz-ilor, tunsă și tăvălită prin fulgi etc. Compania a șaptea (pierdută, regăsită, sub clar de lună), va aduce în discuție talentul francezului mijlociu de a se descurca. La grande débrouille va fi tema zilei. Cu Bourvil și Gabin, Claude Autant-Lara va face, în *Traversarea Parisului*, un portret colectiv al obsedaților burții, deveniți, în acei ani negri, adevărați eroi alimentari, pentru că — spune un renumit scriitor — „dacă unu la sută din locuitori a avut curajul să intre în rezistență, cincizeci la sută și-au riscat pielea pentru un kilogram de unt”.

Obsesia nutritivă, va explica autorul citat, face parte din „senzualismul francez” capabil să găsească fericire în bucurii mici, simple și concrete. Oricum, în timpul ocupației, mai mult decît oricînd, dejunul și cîna vor deveni ritualuri obsesive. Pentru desfășurarea lor, domnul Dupont va dezvălui talente de prestidigitator și scînteie de geniu la piața neagră și la piața gri, în acțiuni de străpungere a zonelor interzise, în expedițiile „la țară”, la fermele din Auvergne, din Landes, din Normandia. Starea de grație va cuprinde și gastronomia revoluționată cu prăjituri de morcovi, cu torte de fasole, cu pătăgele roșii și vinete plantate pe foștele peluze ale Tuillerilor, cu iepuri crescuți sub mașini de gătit care rumenesc — nu se știe cu ce combustibil — fripturi de pisici va-

sare, fără trecut, fără familie, care a girat peste 220 filme, dintre care foarte multe lejere, mai mult sau mai puțin muzicale, ca *Mademoiselle Swing*, succedaneu al comediei transoceanice dispărută de pe piață, spre disperarea adolescenților, amatori de jazz, les zăzous (ei sînt vestitorii sfioși ai avangardei, care va apare în maiouri negre, după război, în pivnițele din Saint-Germain). Aceste filme își vor face — pe tăcute, se-nțelege — un titlu de glorie din perpetuarea așa-numitului stil francez — pîcant, cochet, șampanizat, „drôle”; tranșuzaica emblematică: o Danielle Darrieux vaporosă, iubind prin mica publicitate și cîntînd șansonete în drum spre *Le premier rendez-vous*, filmul unui regizor — Henri Decoin — care și-a pus în cap să demonstreze că ce se poate face în Florida se poate face și pe Sena. Proiect subversiv. O treime din producție o constituie ecranizarea. Simenon se dovedește autorul preferat, dar, în paralel, apare o modă Balzac — alt filon subversiv, intrucît părintele Comediei umane nu-i prea agreeat de ordinea petainistă. Balzac îi dă lui Giraudoux posibilitatea să-și exercite genul verbal (filmul *Ducesa de Langeais* a fost „publicat” la Grasset) și face din cîțiva mari actori, „monștri” (Edwige Feuillère — „ducesa”, Raimu — colonelul Chabert, Michel Simon — Vaurin.) Pentru oficialitatea nazistă, ca și pentru cea mussoliniană, orice „film cultural” e socotit, în principiu, subversiv, de vreme ce e apt de atîtea „trimeri” și subtexte. *Sinfonia fantastică* de Christian Jaque, film aparent inofensiv (Berlioz, sfîșiat între o legătură conjugală și una neconjugală), trezește furia lui Goebbels, pentru că, dincolo de tribulațiile mai mult sau mai puțin pasionale ale compozitorului citat, șeful propagandei hitleriste aude „îmnul patriotic”. Subversiv! Filmul n-are voie să fie exportat. Genul biografic este pus la index. Și el e, virtual, subversiv. Apar și alte așa-numite afaceri sumbre, subversive. Harry Baur, arestat de Gestapo, mort în urma torturilor, va

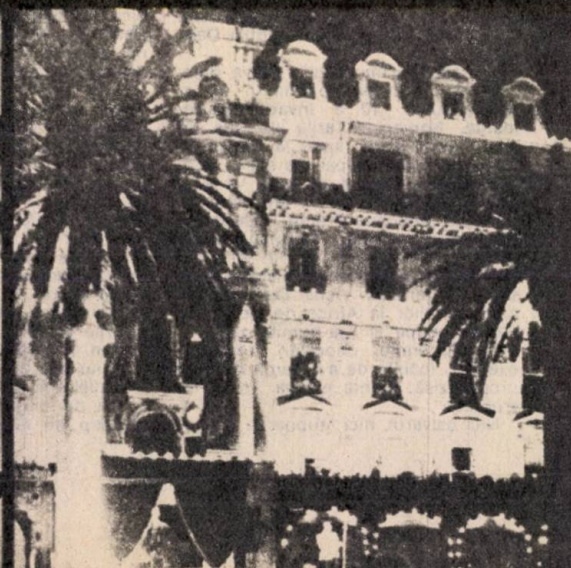
În luptă între Biarritz și Montecarlo cîștigă Cannes-ul

gabonde, de porumbei și chiar de ciori ademenite pe pervazul ferestrelor. Peste ani, la bouffe, *La grande bouffe* va scinda un festival.

Deocamdată, în Parisul ocupat se închid cîteva zeci de săli, producția națională este interzisă provizoriu, se crează „Continental film”. Istoricii autohtoni vor discuta mult și în contradictoriu despre această societate franceză cu capital german și despre directorul ei, misteriosul domn Greven, personaj fără vîrstă, fără înfă-

Nimeni nu bănuia că ei vor fi mirii anului I
(Scurtă întâlnire)

O fotografie neconcludentă
pentru acea deschidere de Scherazadă



trebui să dispară și de pe ecrane, ni-
meni nu știe precis de ce, și el e sub-
versiv. Faptele nu vor fi pe de-a-n-
tregul limpezi, nici după victorie. Intel-
ligence Service nu consideră necesar
să-și achite nota. Adevărul este că
orice film bun e subversiv. În orice
caz, suspect și suspectat. „Plin de su-
gestii” înseamnă „plin de aluzii”. Ca-
zul cel mai faimos rămâne **Corbul** lui
Clouzot. Fără acest film va fi greu de
înțeles filiera **Salariului groazii**, ma-
rele premii al Cannes-ului '53. Deo-
camdată, **Corbul** displace, agasează,
intrigă. Ce vrea, „de fapt”, acel medic
(interpretat de Pierre Fresnay) instal-
at într-un orașel de provincie? Cine e
acel ins care, într-o bună zi e acuzat,
într-o scrisoare iscălită „Corbul”, că
întreține legături cu prea tinăra soție
a psihiatrului? Scrisorile se înmulțesc.
Un bolnav află, printr-o anonimă, că
suferă de cancer, se sinucide, cine al-
tut, dacă nu doctorul poartă vina?
Drama de alcov se transformă în
drama unei localități. Toată lumea
acuză pe toată lumea printr-o ploaie
devenită potop de anonime. Evident
nu poate fi vorba de un singur corb.
Corbul primei scrisori nu a făcut de-
cît să deschidă supapa. La adăpostul
anonimatului, drojdia umană ținută
pînă acum sub presiune, a țiguit. In-
stinctele, ipocrizia, răutatea, și-au dat
poalele peste cap, ca să spun așa. Că
cenzura guvernamentală socotește
cel mai realist film al acelor ani „de-
ranjant” și că-i interzice e oarecum
în logica momentului. Partea să-i spu-
nem absurdă, — dar de cite ori astfel
de aberații nu se vor mai prezenta în
locul supremelor rațiuni? — e că filmul
e ciuruit nu numai de la dreapta,
amatoare de delațiuni, ci și de la
stînga, obiectul delațiunilor. Presa
clandestină a Rezistenței declanșează
în jurul **Corbului** o polemică prelun-
gită după victorie. **Les Lettres françai-
ses** vor socoti multă vreme filmul lui
Clouzot „o operă pernicioasă” ani-
mată de „voința sistematică de a mur-
dări și a diminua în acel moment,
Franța”. Autorii vor proba că scena-
riul a fost scris în alt moment, respec-
tiv în 1932, că totul a pornit de la un

fapt real, întîmplat la Tulle, cu zece
ani mai înainte. Asta nu va împiedica
ca regizorul Clouzot și scenaristul
Chavance să fie „suspendați doi ani
din filmul francez”. După ce Veneția
(în 1947) va face gestul polemic și-l
va premia pe pedepsitul Clouzot,
după ce o serie de cinești vor cere
revizuirea judecății, afacerea se va
clasa și — ca de altele ori în istoria
filmului — numai a lui? — filmul „va fi
reabilitat” și, ca și cum nimic nu s-ar
fi întîmplat, **Corbul** va fi proclamat
„capodopera realismului negru”, „una
din marile opere ale cinematografilor
franceze”. Judecățile de apoi sînt mai
puțin pătimașe, dar fiind tirzii, totul e
ca inculpatul să le mai apuce.

Ectele pur cinematografice sînt
mai puțin spectaculoase decît efec-
tele „general umane” stîrnite, să zi-
cem, de două faimoase comitete:
C.O.I.C.-ul — Comitetul organizării
Industriei Cinematografice (să nu ui-
tăm industria cinematografică este,
încă, a treia industrie a țării) consti-
tuit în 1941, considerat, în primii ani
după victorie, o greșală de nelerat și
C.L.C.F.-ul — Comitetul de Eliberare
al Cinematografului Francez, consti-
tuit după debarcarea aliaților, trans-
format, îndată după înființare,
într-un adevărat tribunal. Louis Da-
quin anunțase încă din primul număr
din **l'Ecran français** (apărut în martie
'44, ca anexa a numerelor clandestine
din **Les lettres françaises** că va milita
pentru „cinematograful miilor cure-
rate”. Polemicile din aceste reviste nu
vor fi decît preambulul viitoarelor
procese: Guitry va fi arestat la 13 au-
gust '44 și eliberat în noiembrie, după
ce va încerca, fără succes, să explice
„de ce a fost menajat de ocupant”, de
ce a acceptat atîtea tone de cărbune
pentru încălzirea impunătoarei sale
locuințe. Pentru indignitate națională,
Corinne Luchaire (vedeta de la Vene-
ția) va fi condamnată la zece ani de
tăcere, Maurice Chevalier „va avea di-
ficultăți”, ca și Tino Rossi, ca și mai
toate vocile folosite de Radio-Paris,
ca toți așa-numiții „lampagii”. Peste
ani, istoricii locali vor spune că bla-
mul n-a fost întodeauna, îndreptățit,

Spécial Cannes



Peste
40 de ani
avea
să fie
(pentru
13 zile)
Președintele
Coastei
(Yves
Montand)

Trebuia să fie o Garbo franceză
(Michèle Morgan între mamă și soț)



că s-a lucrat cu măsuri diferite și cu
tapi ispășitori, că o parte din membrii
C.L.C.F.-ului au fost și membrii
C.O.I.C.-ului, că multe din epurări au
fost plata unor polițe, efectul unor
gelozii sau al unor excese. Cinemato-
grafia va căpăta un certificat de bună
putare și pentru filmele „deranjante”,
cum a fost **Corbul**, dar și pentru fi-
mele „rassurante” ca **Les visiteurs du
soir** de Carné și pentru acel curent
„fantastic”, apelînd la recuzita legen-
del: castele medievale, cavaleri tra-
vestiți, iubite vapoaroase înveșmîntate
în alb, atmosferă nocturnă, vise, vi-
ziuni, fantome, duhuri necurate, pă-
minteni prefăcuți în stane de piatră,
magie, feerie, pitici monșuoși — am
numit, deci, nu numai **Les visiteurs...**,
la timpul lor o altă bătălie a la Her-
nani, dar și **Noaptea fantastică** de
l'Héribier și **L'Eternel retour** cu Jean
Marais și Madeleine Sologne, amîndoi
blonzi, hieratici, simbolizînd, pentru
tineretul acelor ani, „eroii romantici”,
de aceea fetele adoptau coafura de
„inecată” a actriței, iar băieții se îm-



**Fetele iubirii
peste
patru decenii
(Greta Scacchi
și Peter Coyote
în *Un bărbat
îndrăgostit*)**

bracău ca J.M., în pulovere „Jacquard”.

Sigur că ironia istoriei atinge tot. În primii ani ai păcii, proiectat peste Canal, *L'Eternel retour* a părut criticilor britanici o operă detestabilă, „o atmosferă gotică pestilențială”, Tristan-ul

lui Jean Marais semăna, ziceau ei, cu Lohengrin infestat de apologetii lui Nietzsche și Wagner etc. Substratul fantasticului acelor ani încheiați cu *Les enfants du Paradis*, „triumful realismului poetic” prezentat pe ecrane cu două luni înainte de eliberare, va fi

explicat mai târziu. Deocamdată sîntem sub imperiul unui repertoriu alcătuit la remorca tradițiilor bulevardiere: comedii spumoase, qui-pro-quo-uri, boemă juvenilă, scheciuri, „fernanderii”, giumbuslucuri, filme pe note: Danielle Darieux cîntînd: aa, qu'il doit être doux et troublant, l'instant du premier rendez-vous, acompaniată de Viviane Romance (*Venus cară*): je vous déteste, les hommes, amîndouă patronate de Tino Rossi — aaave Maria! — și curțate de Charles Trenet, deja vedetă, visînd la o altă vedetă, Elvira Popesco, respectiv **Frederica**, amîndouă secundate de o stranie apariție, o zombie — zicea cineva, cu numele de Edith Piaf.

Să ne întorcem pe Coastă. În momentul armistițiului ea fusese asaltată de milioane de francezi (dar și olandezi, dar și belgieni) care se refugiau în așa numita zonă liberă. Mulți scriitori, mulți artiști, multe radiouri capătînd vocea generalului de la Londra, multe nume urmărite de Gestapo, bombardamente, case neîncălzite, lipsă de alimente, furnicar de afaceriști, contese, ducese ahtiate de opere de binefacere, dar resemnate să conferențieze în saloanele de la Grand Hotel asistate de Francis Carco. După șase ani de război, euforia victoriei: beția libertății, frenezia în ritm de boogie-woogie, chefuri cu coca-cola, cheewing-gum, fumuri de țigarete Camel, dărute de G.I. cazați în palasuri, trompeta lui Boris Vian și trenciul lui Camus, croit după trenciul lui Bogart, sentințele Nürnberg-ului, promisiunile lui Marshall, Juliette Greco, mascota existențialiștilor, negru la modă, **Greața** la modă, *Les Feuilles mortes*, șlagărul preferat, cuvîntul „salud” trecut din gura precupețelor direct în textele filozofilor zilei, devenit, peste noapte, invecțiva lor favorită, Gérard Philipe, prințul unei tinereți sosite „un peu plus tard dans un monde trop vieux”. Reginele de pe Champs Elysées sînt acum Deanna Durbin, Ginger Rogers, Scarlett din **Pe aripile vîntului**, Arletty fosta ucenică în uzină, fostul manechin al lui Poiret, eroina filmelor scrise de Jacques Prévert („Je suis comme je suis”), statuia mișcătoare, în curînd

**Emblema unei „tinereți provizorii”
Gérard Philipe**



**Sartre descindea pe Coastă
cu toată „Greața”**





Pentru *Ochii negri* un premiu de interpretare pentru Marcello Mastroianni

„mară doamnă”. În aer: exaltarea lucidă, romantismul provizoriu, speranța că toate speranțele sînt posibile, inclusiv — mai ales — speranța că războiul n-a fost decît un vis urît și „totul o să fie ca pe timpuri”.

Pentru început, ca să se reînnoade tradiția ludică, pe hipodromul de la Saint-Cloud se organizează curse nu de pur-sînge, ci de mîgări. Un detaliu insolit împiedică instaurarea voioșiei „de pe timpuri”: cursa urmărește stringerea de fonduri pentru supraviețuitorii de la Dachau. Plajele se repopulează, „ca pe timpuri”, femeile poartă maiouri din două bucăți, tip Rita H., marile hoteluri se restaurează, pe bordul piscinelor reîncepe forfota, dar chelnerii și garsonii, răpîiți imperial, își îndeplinesc serviciile fără amabilitatea „de pe timpuri” Normal. Vechea clientelă s-a topit. Grosul vilegiaturistilor e alcătuit din BOF, speculanți de boeuf-oeufs-fromage. Inflația crește, dificultățile alimentare nu scad, la recepții, printre smokingurile „ca pe timpuri”, apar indivizi în pulovere de fermier. Tratațiile sînt anemice, dar orchestrele nu sîb, invitații se amestecă fratern. Ofițeri în civil, și conți în pragul ruinei și negustori de ciorapi „de sticlă” își fac

reciproc semne cu arătătorul încovrigat și se prind în același lanț care șerpuiește, în pas de congă, pînă-n zori, pe străduțele orașului vechi.

La Paris, comitetul de organizare a Festivalului n-a lăsat proiectul să cadă în desuetudine, iar primarul orașului, doctorul Picaud, alesul majorității comuniste, a făcut din festival o cauză pe viață și pe moarte, ba chiar a declanșat un mini-război pentru că rivalii trebuiau descurajați, în primul rînd concurenții de totdeauna, Monte Carlo, cu atuuri mai vizibile. Adrese, telegrame, schimb de delegații, tratative, acorduri, mai mult sau mai puțin secrete, dar secretele sînt deconspirate și dl. Erlanger — ce oroare — e învinuit că e „agent dublu”. Faptele infirmă. Oficialitatea monegască nu renunță la proiectatele seri cinematografice, dar se angajează să nu folosească în publicitatea lor, a serilor, substantivul „festival”. De asemenea se obligă să nu prezinte nici unul din filmele rezervate pentru Cannes și să organizeze o expoziție de pictură de unde viitorul juriu cannez ar urma să selecteze tablourile ce vor fi oferite, la Gala de închidere, ca premii etc. Mai puțin amenințătoare, deocamdată, Veneția nu trebuie, nici ea, uitată. Alte delegații, alte negocieri. În

sîfîrșit — dar pentru cîtă vreme? — Veneția se desistă (vrea să facă uitată anii mussolinieni?). Inimiosul primar nu pregetă să facă din festival obiectul unei campanii inflăcărâte — remniscenta maquisului — din care nu lipseau, firește, nici proclamațiile inflăcărâte adresate populației: „cetățeni, de succesul acestei manifestații depinde viitorul și prosperitatea cetății noastre. Trebuie să învingem o serie de dificultăți. Ne trebuie mîna de lucru ca să ne reamenajăm grădinile, esplanadele. Plajele de pe bulevardul Jean Hibert pînă la Palm Beach lasă de dorit. Fiecare cetățean, voluntar și benevol, fără falsă jenă și într-un magnific spirit civic să pună la dispoziția orașului său cîteva ore din timpul lui liber... Trebuie să vă uniți inițiativele, eforturile, sacrificiile ca să faceți celor ce vor veni o primire demnă de ei și demnă și de voi...”

Doctorul Picaud, atît de rambolant, nu se înșela cîtuși de puțin asupra „viitorului cetății” și nu e vina nimănui că toate marile inițiative cinematografice se leagă, întotdeauna, de ideea de afacere. În Franța, ca și în Italia, festivalul a început prin a fi tutelat de ministere economice — co-



De două ori „După 20 de ani regizoarea Diane Kurys (Un bărbat îndrăgostit)

merț, industrie, turism — iar la drept vorbind, elanul cetățenilor grăbiți să amenajeze esplanadele și gata să-și scrie numele pe numeroase liste de subscripție (cel mai generos sînt brutarii, farmacistii, șoferii de taxi) ce altceva are în vedere?

Primele intervenții oficiale sînt suflate la ureche, tot de Mercur. Organizatorii știu că negustorii orașului, presa și de restricții, nu vor putea face față avalanșei declanșate de festival și, de aceea, se canonesc să obțină tot felul de derogări care să permită restauratorilor (adică proprietarilor

de restaurante) să asigure primirea demnă, ceea ce în bani mărunți înseamnă că în cele două săptămîni festive inspectorii de la controlul economic vor ține ochii mai mult închiși.

Fervoarea pregătirilor alimentare — mondene — protocolare — spectaculare este atît de devastatoare și consumptivă încît nu numai localnicii ocupați cu pavoazarea locurilor publice, hărțuiți cu preluarea roleurilor de la o vîmă cînd în grevă, cînd în haos, eternizați printre buchete, pe peroanele gării (moda aeroportului nu se lăsa încă întrevăzută), dar nici vizitatorii — cohorți de ambasadori, miniștri, deputați, academicieni, magnați ai finanțelor, aristocrați reciclați și — printre ei — vedetele zilei, iar în preajma lor corespondenții speciali, deci nici lumea cineașilor sau cineașii atît de călduros așteptați nu realizează, deocamdată, ce va să zică acest festival care a pus în stare de clocot toată Coasta de Azur. Programul anunță: *Roma, città aperta* (se zice că acest Rossellini vrea să desființeze cinematografia, altfel de ce nu vrea să lucreze decît cu șomeri sau cu interpreți „presi alla strada”?), *Brief encounter* (dar cine e acest David Lean?), *Gilda*, *The lost week-end*, *Gaslight*, *La belle et la bête*, *La Bataille du rail*, *Maria Candelaria*, *Sinfonia pastorală* și cîte și mai cîte. Nu peste multă vreme, participanții și neparticipanții își vor da seama că această primă ediție a fost unul din cele mai senzaționale și mai greu repetabile festivaluri cinematografice. Deocamdată — mereu acest deocamdată — nu numai marelui public, dar și cele trei sute de ziariști, nu-și dau seama la ce asistă. Rossellini îi cam plictisește de aceea ies din sală de la *Roma città aperta* și dau fuga, vizavi, la bar, la Môme Moineau. *Gilda* trece aproape neobservată, deși scena cu scosul mînușilor are oarecare succes, dar cîți au văzut-o? Trimișii speciali sînt prea uluiți de sărbătoarea propriu-zisă ca să se mai lase impresionați și de sărbătoarea cine-

matografică. Corespondențele de pe Riviera, chiar în cele mai serioase cotidiane, ni-l amintesc, în acea toamnă, pe marele nostru Rică, „publicist și student-n drept”. O mostră din „Le Monde”: „De 48 de ore, descoperind rada Cannes-ului, între faldurile stincoase de dantelă cărămizie care încing calea ferată, nenumărați călători scot tipete de admirație în toate limbile lumii. Numeroase trenuri speciale cu vagoane de lux pornite din capitale îndepărtate, desfășoară admirabile peisaje prin fața ferestrelor deschise străluite de sute de curioși sau profesioniști ai cinema-ului. Ocazia care le permite să descopere asemenea minuni, Festivalul internațional al filmului, îi incită brusc să compare Mediterana cu ochii de safir ai lui Gene Tierney, cerul care dezmiardă orizonturile răsturnate de John Ford, femeile care fac baie bronzate pe felii, miere și turtă dulce, cu priveliștile pe care le trimite în fiecare an din Florida, reporterii actualității în vacanță. Vîntul, umezit de spuma mării ca să poată frămînta mai bine fețele multicolore ale drapelurilor tuturor națiunilor implantate pe Croazetă, leagănă alene palmierii litoralului. În fața acestei marea de vizitatori, cineaști, fotografi, reporteri, vîrtejul talazurilor au părut că ezită în seara zilei de joi, 19 septembrie. De altfel, de cînd soarele s-a înecat în valuri, toată lumea i-a întors spatele grăbindu-se să prindă un loc bun pe promenada riverană unde vor defila pe un corso acoperit cu flori, la ora 21, ora uverturii festivalului, carele, de astă dată pacifice, ale multor națiuni participante. Entuziasmul rupe zăgăzurile cînd tiraliilor apar pe neașteptate, în procesiune, la lumina facelor și robusta admirație provocată cînd își pun goarna la gură dă acestei defilații ceva din Pămîntul Făgăduinței...”

Presa scrisă și radioul creează în jurul festivalului o atmosferă de Seherazăad. Bătălia cu flori e deschisă ca un horticol Austerlitz. Nici o capodoperă cinematografică nu poate suscita entuziasmul trezitor de carele alegorice: *Maria Candelaria* devine pretextul pentru cea haciendă în mărime naturală, o cetate veritabilă zidită din petale și sepal. Concurența florală este mai acerbă decît cea filmică. Vaza uriașă, „ca o carafă de Boemia”, trimisă de sovietici, din care își vor lua zborul sute de porumbei, la rivalitate cu amfura gigantă, din garoafe, trimisă de Metro-Goldwyn, Paramount și alte companii. Cîteva zeci de monumente animate de trupurile ondinelor transformate, la rîndul lor, în lujere. Niciodată grădina Franței, adică Midi-ul, n-a făcut o asemenea cheltuielă de miresme și fantezie. Ca în mai toate campaniilor publicitare rispa se dovedește o investiție chibzuită. Coasta de Azur e cea mai selectă parfumerie a globului și block-hausurile de gladiole, hortensii, dali, glicine, margarete, roze, circiumărese, verveenă, tulipe, narcise, zambile, gura leului, camelii, azalee, tuberoze, zgrăbnuțele, vultetoare, pojar-nițe, orăstică, iederă, rododendron, sofrănel, levănțică, tîmliță, dafin, călini și cîte și mai cîte, poartă, nevăzută, înălțitura marilor case Ricci, Chanel, Guerlain, la care cu anii se vor adăuga firme noi, mărci noi. Peste patruzeci de ani, excedate de demo-

Woody Allen refuză să apară la festival. Îl stresează



cratizarea produselor odorante, aceste case vor scoate parfumuri în tiraje limitate, altele exemplare de Diorissimo, de Poison, de Opium, „n” flacoane de Panthère, numerotate, îmbuteliate în sticlele de cristal cu bușoane de aur altele carate, o mie de cutii de „Normandie”, reeditarea exemplarelor oferite pasagerilor pe transatlanticul cu același nume, la traversarea inaugurală, din 1935, esențe noi din combinații și permutări de mirt, ambră, vanilie, smirnă, coajă de mesteacăn, ylang-ylang, caprifoi, tuberoze, paciuli, stinjenie, caper, suc de cedru, ferigă, cipru, rășină, vetiver, narcise de munte, trandafir de mai, portocal de Calabria, iasomie de Madagascar, lălea de Virginia și cite și mai cite. Nici municipalitatea nu-și va mai putea permite, peste ani, democrația bătailor cu flori. Ele — bătaile de altădată — vor fi condensate în clondiruri de bacara („bijuterii lichide” — una din marile afaceri ale festivalului) și expuse pe rue d’Antibes, bulevardul cinematografelelor, care, „atunci”, nu s-au arătat la înălțimea brutărilor locale, proprietarii de săli obscure fiind singura categorie potrivnică înflăcăratelor apeluri ale doctorului Picaud. Istoria le va mai preda, încă o dată, lecția despre concurența care, pentru nimic în lume, nu trebuie combătută prin fugă.

Ideea de profit nu trebuie căutată însă cu luminarea pe fiecare milimetru pătrat. O bună afacere are nevoie și de o doză ludică. Marile conturi se pregătesc într-o atmosferă de gratuitate, de galantomie, la nevoie, de irosire, în consecință, după două ore de bombardamente galante, luminile orașului se sting și feeria se ridică la ceruri. Tema pirotehnică a acestui nocturn festival e tot floarea. Grădiniile Semiramidei peste aleile de la Grand Hotel. Petarde multicolore cad peste Colossus, port-avionul imprumutat de englezi. Curcubeii la miezul nopții. Focuri bengale. Ultimele cuvinte de mulțumire ale primarului sînt scopite de o voce care nu vine din Paradis, ci de la Metropolitan. E chiar vocea celebrissimei Grace Moore, apărută în balconul de onoare al palasului, într-o rochie neobișnuit de amplă alcătuită — senzație — din partiturile ariilor sale preferate brodate pe mătase de culoarea untului. Publicul ovaționează. Gracee Moore promise că se va abona la Cannes pentru următorii cincizeci de ani. N-apucă nici festivalul următor. Avionul cu care traversează Atlanticul, peste câteva luni, la loc la aterizarea pe aeroportul din Copenhaga. Trupul carbonizat al privighetoarei va fi găsit în vecinătatea unui alt trup de vază aparținând unui prinț moștenitor. Deocamdată, toată lumea, inclusiv cîntăreata, e fericită. Cîteva minute pentru ciocnirea cupelor de șampanie, apoi „numeroasa asistență” în ținuta de seară obligatorie, se așvîrle cu o voracitate paleolitică, asupra unei mese lungi, drapate în olandă albă, încărcată cu argintăria specifică „bufetului rece”. De-alungul următorilor patruzeci de ani totul se va modifica în afară de acel apetit vandalic. Cu sau fără smoking alb, cu sau fără invitație, cu sau fără etolă de cincila, cu bijuterii veritabile sau false, sau cu bijuterii false, copia bijuteriilor veritabile rămase în seifuri, festivaliștii se vor arunca, de-a lungul deceniilor, cu

aceiași panică hămesită, cu aceeași disperare deshidratată, asupra tăvilor, orice tavă, cu orice fel de sandvici, cu orice urmă de pesmeciori, de fărîmături comestibile, cu orice lichid neotrăvitor, turnat în paharele de vodcă, în baloane de cognac, în sonde pentru o băutură quasi inaugurală, mirosind, se zice a ploșniță, de aceea nu ea este favorita, în acel septembrie înnebunit după alcoolul de agavă, pe care ministrul mexican (von Rosenzwei-Diaz!) îl face să curgă împărătește în cinstea frumoasei Dolores del Rio, în cinstea lui Emilio Fernandez zis și „El Indio”, în cinstea celui să-

orice chip, să domine piața latino-americană și să stînească simpatia lumii. A stîrnit, pe alte căi, depecamdată, euforia. Deocamdată, cronică de culise este atît de excitată încît nimeni nu prea are răbdare pentru cronică de specialitate, care nici ea nu-și prea găsește locul, mai ales că organizatorii au avut grijă să precizeze în documentele preinaugurale că „legitima dorință a orașului ar fi ca la festival să fie prezenți directorii de ziare și marii reporteri ai zilei, nu numai criticii cinematografici profesioniști”.

Inexperiența joacă și ea feste. Numărul pocinoagelor e atît de mare în-

Figurația protagoniștilor



S-a născut o altă stea
(Emily Lloyd)



Filmul în familie (Joanne Woodward și Paul Newman)



Altă familie:
John Hurt



Noua față
a Sfîntului

Un om spectacol
(Peter Ustinov)

man numit Figueroa, și, desigur, pentru a atrage bunăvoința festivalului asupra unei povești cu „doi simpli îndrăgostiți împiedicați să se iubească de intruziuni străine” și iată indigenismul, una din marile teme introduse pe Coasta de Maria Candelaria care, la drept vorbind, pentru a fi lăudată nu avea nevoie de fluviile de tequila și de munții de tortillas. Filmul are rezonanța marilor opere și aparține unei școli naționale aflate la apogeu. Cinematograful mexican vrea cu

cît gafele încep să se anihileze reciproc. Delegația sovietică e scandalizată că proiecția filmului despre cucerirea Berlinului este întreruptă, dar filmul lui Hitchcock, *Notorius*, prezentat sub pavilion american e proiectat invers, iar alte filme au ca drajul sau sonorul atît de anapoda încît, pînă la sfîrșit, bănuiala de sabotaj va dispărea de la sine. De altfel, nimeni, prozaic vorbind, nu prea știe cu

(Continuare în pag. 184)

Ecaterina OPROIU

centenar



Fenomenul Holl

Acum un secol a apărut pe hartă un loc numit Hollywood care avea să devină „Cetatea filmului”. Centenarul locului este un prilej de privire retrospectivă asupra nașterii filmului american aflat în pragul propriului său centenar.

Aceste însemnări ale unui „om de studiu” își propun, din capul locului, să demitizeze iluzia fascinantă a unei realități cinematografice devenită simbol, emblema filmului mondial, un cuvânt intrat în vorbirea curentă care nu mai știi dacă este denumirea unei localități, adjectivul unei arte sau o interjecție de uimire în fața unui fenomen cu vaste semnificații economice, sociale, chiar politice. Cuvântul acesta, care înfierbîntă imaginația multora dintre spectatorii globului, tineri sau bătrîni, bogați sau săraci, în-



ollywood

I

La pagina 160 puteți afla
numele celor 62 de protagoniști
ai acestei fotografii jubiliare

struți sau analfabeți se numește Hollywood. Demitizare. Fac această precizare, pentru că multe condeie au încercat, și în bună măsură chiar au reușit, să demonstreze, într-o anumită perioadă, că Mecca cinematografului mondial este o ficțiune abil orchestrată, o invenție stîlșiată de contradicții, moravuri dubioase printre care filmul își face loc cu maximă dificultate sub presiunea doar a profitului. Bineînțeles, aceste realități există, dar observatorul atent, capabil să surprindă resorturile intime ale uriașului angrenaj, care a pus la punct enigma-

ticul binom artă și industrie, filmul, nu poate ignora faptul fundamental că citadela cinematografului de pe coasta de vest a Americii este o demonstrație de organizare, spirit inventiv, talent și profesionalism. Pentru că înainte de a fi devenit o mare putere economică SUA, grație filmelor ei, a exercitat o puternică influență, a exportat un anume stil de viață „American way of life”, la nivel planetar. Mai mult decît atît, pragmatici, ofensivi și întreprinzători, americanii au pus la punct o strategie globală demnă a fi semnalată: „cine dorește să cuce-

rească economic o piață, o țară, un continent începe prin a se infiltra cu filmul, captînd bunăvoința emoțională”. Și nu trebuie să mire pe nimeni, atunci cînd un fost președinte și-a propus să stabilească primele contacte diplomatice cu continentul asiatic, a pornit la drum în importantă sa vizită însoțit de două persoane: cu șeful Departamentului de stat și cu Jack Valenti, președintele producătorilor de film. Privit, deci, prin această prismă Hollywoodul este sinonim cu platformele de lansare în spațiu a ra-

chetelor și sateliților de la Cape Canaveral, cu singura diferență, formală și aparentă, că presiunea militară a fost înlocuită cu expansionismul „ideilor” fixate pe bandă de celuloid.

Acestea sînt dimensiunile fenomenului cinematografic și cine coboară stacheta zugrăvind Hollywoodul ca pe o adunătură de bossi burtoși, lîncezind picior peste picior și fumînd trabuce cubaneze se înșeală amarnic. Acolo, destui președinți de companii sînt slabi ca niște ogari, lucrează 12—14 ore pe zi, și produc mult și repede. Am fost acolo, m-am convins cu proprii mei ochi, nu sînt robul articolelor din presa de scandal, nici a speculațiilor de suprafață supte din deget. „La temelia cinematografului american”, spune Marcel Carné, „mai este și altceva decît puterea dolarului. Orice s-ar spune este și inteligența”.

**Hollywood-ul
a fost și rămîne
o idee
care
nu poate fi
dată
uitării**

**S-a născut
pe o fermă de trei pogoane**

— Ceea ce sporește atractivitatea și interesul față de această temă este evoluția rapidă, uluitoare, a acțiunilor omenești legate de destinul filmului. O viteză stupefiantă de vreme ce în urmă cu opt decenii Hollywoodul nu exista pe harta Americii; nu exista ca entitate cinematografică, o încrepeală fie și rudimentară de hangare cărora să li se spună impropriu „studiouri” sau măcar citeva „birouri” adăpostind „producători independenți”. Există ca localitate. Să nu surprindă pe nimeni, la începutul secolului XX Hollywoodul era un țișgor numărinđ 4000 de suflete, o minoritate de indieni proveniți din triburile Cahuenga și Cherokee și mulți albi originari din Kansas; și mai curios, numele localității nu era acela al unei așezări omenești. ci denumirea unei ferme de trei pogoane, înconjurată de o plantație de trandafiri, pe care soția lui Horace Henderson Wilcox, a botezat-o „crîngul de ilice”, adică Hollywood. Să fim, deci, bine înțelegi, în anul 1908, înainte de sosirea pionierilor înarmați cu citeva primitive aparate de filmat, viitoarea capitală a filmului era un fel de „terra incognita”. Capătul lumii. Numai după ce „industria cinematografică” a venit și s-a instalat în țirg și în comunele din jur populația a crescut cu repeziciune, ajungînd în 10 ani la 100 000 de locuitori. Alături de această localitate fantomatică, Los Angeles cu cei 350 000 locuitori. În opt decenii capitala Californiei se multiplică de aproape 20 de ori, și, astăzi, însumează 6 milioane de locuitori. Datorită acestor prefaceri Hollywoodul a devenit, volens-nolens, o suburbie, dacă vreți un cartier al Los Angelesului, care nu și-a pierdut identitatea, dimpotrivă, capătă strălucire de simbol, de vreme ce servește ca reședință stăpînilor industriei de „moving pictures”. Înainte de orice alte considerente, Hollywoodul deține recordul absolut sub raport demografic, o extraordinară concentrare de forțe uname nemălîntînită în nici o altă cinematografie. Mirajul filmului atrage ca un magnet, milioane de oameni se avîntă orbește ca fluturii la lumină și, ca în orice aventură umană de mari proporții, cei mai mulți își vor arde aripile succombînd pe altarul unei „idei” devenită aproape religie. Filmul, ca și piramidele egiptene, își are sacrificiții săi anonimi. Hollywoodul poartă peceta aventurii.

O întrebare stăruie, însă, în mintea noastră: de ce Hollywoodul, de ce pionierii cinematografului american stabiliți pe coasta de est a Americii, New-York, Chicago, Philadelphia etc., au străbătut de-a latul un continent pentru a se stabili pe coasta de vest, în sud, la granița cu Mexicul, departe de orice urmă de civilizație? Avantajele Californiei erau două: clima cu parfum de eucalipti și palmieri și depărtarea de New-York. Într-o epocă în care decourile erau plantate în aer liber și cînd studiourile erau luminate de razele soarelui, cerul luminos al Hollywoodului prezenta, desigur, un mare avantaj pentru calitatea fotografică a filmelor și viteza de lucru. Primul descălecător, colonelul William Seling, producător din Chicago, a luat această hotărîre îndrăzneată vîzîndu-și periclitată termina-

**Star-sistemul
a produs vedeta
iar vedeta
a stimulat
moda
și chiar
kitsch-ul
(Gloria
Swanson)**





Prima „logodnică a ecranului”
a fost Mary Pickford

rea filmului **Contele de Monte Cristo** pe malul lacului Michigan din cauza vremii proaste, a unei ierni premature. Și încă ceva deloc neglijabil. Sub cerul blînd al Californiei ei scăpa de sub tutela brevetului atotputernic al lui Thomas Alva Edison, de persecuțiile primei societăți cinematografice „Motion Picture Patents Company”. La doi pași de granița mexicană el se putea astfel refugia, scăpînd de urmărirea detectivului Mac Coy și a oamenilor săi. La baza Hollywoodului stă aventura unui Edmond Dantès, la propriu nu la figurat, care putea filma nestingherit.

Îi urmează David Griffith, Mack Sennett, Charles Chaplin, apoi alții și alții și în numai cinci ani întreaga industrie cinematografică se mută din est către vest înființînd trei dintre viitoarele așa numite „major companies”. Opinia publică americană află cu uimire de existența unui punct pe hartă necunoscut, un reper geografic ce va desemna, global California de sud. Numele său, Hollywood, pe care depărtarea, teama de necunoscut îl vor converti într-o adevărată magie a cinematografului. Zarurile secolului XX au vrut ca simburile unei arte revoluționare, în sensul că va pune în mișcare milioane de spectatori, să fie o alcătuire ciudată de trei elemente dispartate: **geografie, meteorologie și evaziune fiscală**; li va urma al patrulea, deloc neglijabil, cel care ține de gustul publicului și mișcările lui tectonice de comportament, **sociologia**.

(Continuare în pag. 154)

Cei doisprezece

A apărut în 1985 un studiu considerat foarte repede, după apariție, drept piesă de referință, un studiu consacrat „civilizației americane” realizat de: André Kaspi, Claude-Jean Bertrand, și Jean Heffer. Autorii se dovedesc a fi, într-adevăr, cunoscători profunzi ai fenomenului nord-american, privit în toate componentele lui. Cinematograful este unul din aceste componente și oprindu-se asupra lui, autorii, mai exact Bertrand care a redactat acest capitol, stabilesc o listă a celor mai importanți 12 realizatori de film din S.U.A. Ei sînt, cu toții, hollywoodieni, nici unul din ei nu mai este azi în viață și — dintr-o ciudată reticență — autorii se opresc la dimensiunea să-i spunem clasică a cinematografului american neinvestigînd nici una din fluctuațiile, schim-

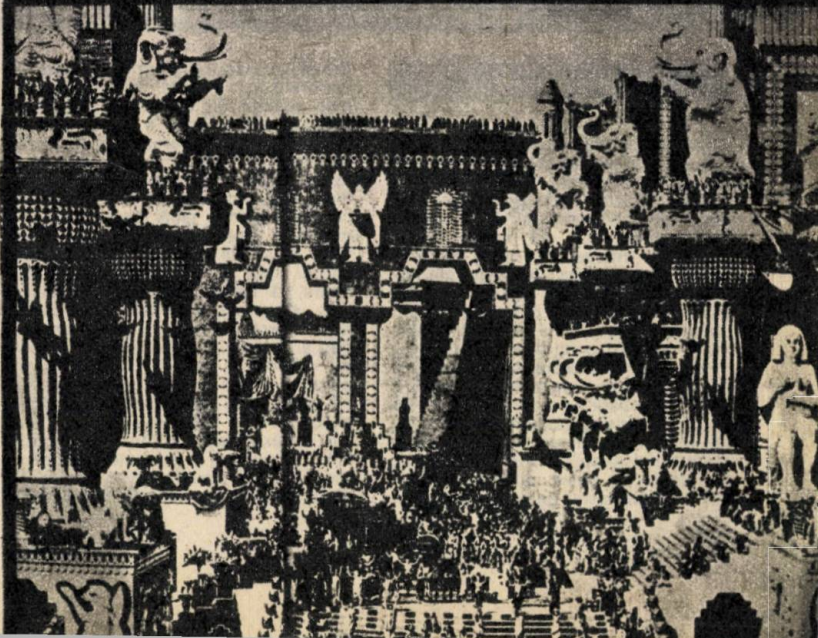
bările, tendințele, manifestările concrete de evoluție a artei a șaptea în contextul american și nu numai hollywoodian. Ne referim la toate acele fenomene atît de prezente totuși la analiștii filmului american, la ora de față, înscrise în nenumărate studii de estetică și sociologie a artei.

Prezentăm alegerea celor 12 făcută în studiul mai sus-menționat, neconsiderînd-o totuși, cu toată reverența față de ea, ca fiind sacrosanctă ci un punct de vedere asupra unui fenomen artistic de obicei mult mai dinamic în sine, decît fervoarea analiștilor lui. Iată această listă a aleșilor studiului dedicat civilizației americane. Lista este însoțită de motivațiile date de autori în dreptul fiecărui regizor. Le cităm ca atare. Ordinea nu reprezintă o ierarhie valorică ci doar una cronologică.

1. David Wark Griffith (1875—1948). Realizînd sute de filmele el a elaborat sintaxa limbajului cinematografic, exploatînd, în special, montajul. Prin cele două capodopere ale sale din anii 1915 și 1916, **Nașterea unei națiuni** și **Intoleranță** Griffith a convins America că cinematograful nu e o simplă distracție populară ci o artă.

Filme importante: **Judith din Betulia (1913), Nașterea unei națiuni (1915), Intoleranță (1916) Inimile lumii (1918), Muguri zdrobiți (1919), Orfelinele furtunii (1922), Abraham Lincoln (1930), Lupta (1931).**

Cinematograful îi datorează lui Griffith adevărata
lui naștere (Celebra montare din *Intoleranță*)





Succesul de box-office inegalat pînă ieri: *Pe aripile vîntului* (Olivia de Havilland, Clark Gable și Leslie Howard)

Ars grația artis

Cinematograful hollywoodian a început ca un vlăstar al distracțiilor oferite de niște aparate, Kinetoscopul lui Edison, instalate prin prăvălii ce dădeau cu fața spre stradă, oferind muncitorilor care nu aveau destui bani, nici interesul de a se duce la teatru, promisiunea unei distracții ieftine; cu un singur bănuț introdus într-o deschizătură puteai să-ți afli „viitorul ghicit de o țigancă mecanică”, să vezi o partidă de box etc., minunindu-te de acea mașină nouă și fantastică care reda mișcarea reală a vieții. De îndată ce s-a văzut că există un public fidel și numeros al imaginilor mișcătoare, filmul a fost preluat de la Kinetoscopul manevrat cu mîna, la care nu se putea uita decât o persoană, și proiectat pe un ecran mare.

Prăvăliile s-au transformat în „teatre”, decorate cam tipător, în care un pianist adăoga filmelor un acompaniament muzical. Astfel, a apărut vodevilul de oarecare interes și pentru clasele mijlocii. Majoritatea publicului o formă, însă, masa de emigranți, cei mai mulți necunoscînd limba engleză, cărora imaginile pline de viață le comunicau, direct și elocvent, sensurile unei existente exterioare. Și, astfel, ajunși, fără să vrei, la concluzia riscantă că filmul trebuia să se nască mut, singura comunicare posibilă cu niște desrădăcinați ai soartei, analfabeți și ignorați, copleșiți de sentimentul dureros al izolării, ostracizării. În această primă etapă cinematograful ne apare ca o curiozitate, un surrogat al experienței teatrale pentru cei lipsiți de experiența culturii, un instrument accidental al educației rudimentare, cu alte cuvinte orice altceva în afara unei forme de artă. Cu timpul,

însă, acest tip de cinematograful adresat unui public cu gustul neformat, care venea la spectacol pentru noutate și din curiozitate, transformă spectatorul. Forța acestor origini plebeie dăinuie și astăzi în ciuda uriașelor transformări ale tehnicii, conținutului și publicului, fiindcă cinematograful oferă ispita, mai generalizată, a unui realism magic, a unei capacități nemaipomenite de a face scenele vieții intime, accesibile. „Mersul la cinema” devine obișnuință și din acest moment cinematograful dă mina cu sociologia.

Performanța aceasta de a-i face pe oameni să meargă la cinema după un veritabil ceas biologic, după orarul sălilor de spectacol, convertește „dorința” în „necesitate”. Afirmția că cinematograful s-a transformat la un moment dat în drog vizual nu are nimic hazardat, ea corespunde unei reacții psihomotorii și producătorii au

intuit că pentru a întreține această stare de dependență afectivă filmul trebuie să se subordoneze total, necondiționat, unui principiu vital în relațiile comerciale „clientul nostru, stăpînul nostru”. Deși mult controversată de europeni, supremația gustului public asupra filmului își are rădăcini adînci în realitățile americane și producătorii au înțeles că „cine nu se conformează acestui deziderat major, înseamnă că merge împotriva curentului. Subiecte cerute de public, dar nu numai atît; schema filmului intru-nește toate rigorile spectacolului, acel tip de manifestare publică care suscită interes, stoarce lacrimi sau provoacă cascade de ris, proiectînd spectatorul într-un univers iluzoriu, compensatoriu în raport cu existența sa citadină. **Spectacolul cinematografic** devine astfel o specialitate hollywoodiană, de vreme ce se adresa unor minți virgine, lipsite de amintiri și de prejudecăți și, ca atare, lipsite de pretenții și de preferințe. Erau intrunite, deci, toate condițiile pentru a face ceva din nimic. În nici o altă țară europeană nu s-ar fi putut găsi un climat care să fie în același timp atît de favorabil unei expansiuni a spectacolului cinematografic și atît de puțin propice unei ridicări calitative a acestui spectacol cu „happy end”. Și oricît de pașnic ar rage leul de sub emblema „Metro-Goldwin Mayer”, inscripția demnă și prețioasă de deasupra capului său „Ars Gratia Artis” este falsă, pentru că artă cu A mare se va face la Hollywood abia atunci cînd abandonul necondiționat în fața gustului periferic va fi înlocuit cu pretențiile, mereu sporite, ale unui public „nerudimentar”.

A doua industrie națională

Întreaga perioadă a filmului mut, cunoscută de cititori și din serialul de succes prezentat de televiziunea noastră, demonstrează că experiența și popularitatea filmului „a maturizat” nu numai publicul ci și pe producători, mulți dintre ei la fel de neîntruști ca și spectatorii lor. Povestea despre un producător care a dat ordin să i se telefoneze lui Shakespeare în vederea semnării unui contract, pare a fi fost adevărată! Pe de altă parte, regizorii, operatorii, actorii au ajuns să înțeleagă că cinematograful cere un meșteșug diferit de cel al scenei, mai apropiat în unele privințe de libertatea și dimensiunile romanului. Așa se face că în numai două decenii, pînă la apariția sonorului, Hollywoodul a perfecționat vocabularul aparatului de filmat și al sălii de montaj (prim-planul, cadrul panoramic, planul mediu, scena întreruptă, narațiunea paralelă, întretăierea și tăierea ritmică, simbolul etc) și, dintr-odată, cinematograful atingea condiția de artă, capabilă să depășească în vivacitate, subtilitate și varietate „stilul” narativ.

Și rezultatele n-au întîrziat să apară: spectatorii se numără cu zecile de milioane, cifra de afaceri cu sutele de milioane de dolari. Trecuseră doar două decenii de la începuturile nesigure, șovăielnice și, iată, cinematograful se clasa pe locul al doilea printre industriile naționale ale Statelor

(Continuare în pag. 156)



Nu este French-Can-can ci Sennett can-can

Cei doisprezece

2. Mack Sennett (1880—1960). Discipol al lui Griffith și mare descoperitor de talente — Chaplin, Keaton — Sennett a fost, din 1912 și pînă în 1929, regele gag-ului, al comediei burlești. Celebru s-au „Keystone Cops” și „Bathing Beauties” (discret erotice) au intrat în mitologia americană.

Filme importante: *Nimfa apelor* (1912), *Romanța lui Tillie* (1914), *Mistificatorul* (1931), *Primii o sută de ani* (1924).

3. Charlie Chaplin (1889—1977). A debutat ca actor al lui Sennett în 1913 și a cunoscut un triumf mondial. Întemeind, împreună cu Griffith, Mary Pickford și Douglas Fairbanks, compania „United Artists” el a realizat, pe cont propriu, începînd din 1923, minunile sale satirice, caraghioase și poetice. Hărțuit de reacționari, de puritani, Chaplin a trebuit să părăsească Statele Unite în 1954.

Filme importante: *Imigrantul* (1916), *O viață de cîine* (1918), *Charlot soldat* (1918), *Picul* (1921), *Goana după aur* (1925), *Cercul* (1928), *Luminile orașului* (1930), *Timpuri noi* (1936), *Dictatorul* (1940), *Domnul Verdoux* (1947), *Luminile rampei* (1952).

Chaplin — o descoperire a lui Sennett — care s-a emancipat foarte repede (*Goana după aur*)





Tot Star-sistemul cultivă astăzi familia:
Kirk Douglas și fiii...

sfera generală viza succesul; singurul criteriu pentru succesul viitor era succesul trecut.

Pentru cineva din afară toate acestea pot apărea cazuistică, dar pentru cei din cinematografie, deosebirea era vitală. Banca dorea profit și dobânzi minime la capitalul investit, studioul, dimpotrivă, soluții artistice extravagante, cu intenția declarată: „filmul este un produs de lux”. Aceasta este păcatul original al Hollywoodului și umbra lui va întuneca, decenii de-a rândul, existența multor cinematografilor. Justa măsură între „dorință” și „trebuință” va fi restabilită odată cu apariția televiziunii, când, din motive de rentabilitate, cineștii vor fi obligați să învețe lecția aspră a „economicului”. Deviza? De cit un mastodont de 10 milioane dolari, „Cleopatra” lui Mankiewicz, de preferat zece cleopătrite a câte un milion fiecare.

Profet și general

Dintre toate activitățile de la Hollywood cea de „producer” este cea mai misterioasă, cea mai greu de determinat, de definit. Producători ca Adolf Zukor, Jessy Lasky, William Fox procurau ei înșiși banii necesari.

Unite. Hollywoodul datoră această prodigioasă reușită economică atât structurii riguroase a procesului său de fabricație cât și fascinației sale de ordin aproape mistic, fără termen de comparație în domeniul spectacolului, un echilibru, paradoxal, între mit și realitate, între iluzie și rațiune, între fragilitatea visului și imperatiile, stricte ale contabilității. Și această contabilitate nu mergea prea rău, de vreme ce numai în 1919, față de 30 milioane de dolari investite în producție, se înscriseră la rubrica încasărilor din exploatare 800 milioane de dolari.

Metodele de lucru la Hollywood, atât de deosebite de cele din studiourile europene, explică în bună măsură avântul industriei filmului de pe coasta de vest a Americii: studiouri imense ce se întind pe suprafețe de kilometri pătrați aparținând celor opt mari companii MGM, Paramount, XX-Century Fox, Columbia, RKO-Radio, Warner Brothers, Universal și United Artists, organizare meticuloasă, utilaje de o admirabilă perfecțiune, un personal clarificat, specializat în 275 profesii și surse de finanțare, de mari proporții nemaiîntlnite, ale băncilor. Această particularitate merită a fi evidențiată. În anii '20, când Hollywoodul a cunoscut o perioadă de fantastică expansiune, capitalul era asigurat de bncile din Manhattan, o alianță incomodă care, nu odată, avea să degenezeze în scandal. New-York-ul nu a fost, niciodată, de acord cu cheltuielile de la Hollywood și încerca să strângă chinga, în timp ce producătorii considerau că singurul criteriu de eficiență este succesul filmului, un succes care face să și se ierte totul, chiar și extravaganta financiară care devine marca de fabricație a succesului. Aceasta era, așadar, diferența de optică dintre coasta Atlanticului și cea a Pacificului. Cei ce acuză Hollywoodul de obsesia afacerii și a profitului au dreptate numai pe jumătate; în capitala filmului atmo-

...și Debbie Reynolds cu fiica ei fără să mai cînte-n ploaie



găseau idei și cumpărau scenarii, achiziționau sau construiau studiouri în care să filmeze, alegeau locurile de filmare, angajau oameni și închiriau utilaje. „Producătorul trebuie să fie un profet și un general, un diplomat și un mediator, un avar și un risipitor. Trebuie să aibă darul viziunii, dar și spirit de prevedere, trebuie să fie cutezător, dar prudent, să fie înzestrat cu răbdarea unui sfânt și inflexibilitatea de fier a unui Cromwell” spunea Jessy Laski, gândindu-se, probabil, la el însuși. Expansiunea cetății filmului se datorește, în bună măsură, acestor oameni întreprinzători, care își pun amprenta asupra studioului, așa cum redactorul șef își imprimă amprenta asupra unei publicații. Influența producătorului este atât de mare, încât producția unui studiou ajunge cu timpul să reflecte personalitatea lui, așa cum a fost cazul lui Louis B. Mayer de la Metro-Goldwyn-Mayer. Celebru „stil” M.G.M. în care predominau prim-planurile difuze, portrete de actrițe cu ridurile ascunse sub machiaj, cu părul special pieptănat ca să reflecte lumina, cu zîmbetul abia schițat, cu dinți proeminenți de un alb stălucitor etc. fusese denumit „steaua în ambalaj de celofan”. Alții excelsau în promovarea scenariilor, recordul absolut fiind bătut de David O. Selznick, cel care a angajat și a plătit un număr de 18 scriitori pentru a lucra la *Gone with the Wind* (Pe aripile vântului). Producătorul de acest tip este o invenție hollywoodiană și dacă multe cinematografilor s-au organizat, mai tirziu, pe această formulă, n-ar trebui să uite că acești pionieri erau niște oameni capabili să domine o colectivitate, supusă celor mai neașteptate metamorfoze, cu sînge rece și minte lucidă, care uneori tolerează capriciile celor talentați, dar întotdeauna elimină fără milă pe cei ale căror capricii nu le mai aduc beneficii.

Pe drept cuvînt, istoricii de film consideră că producătorii epocii de aur a filmului sînt piatra unghiulară pe care s-a înălțat Hollywoodul. La rîndul lor, producătorii acelor timpuri, în frunte cu Adolf Zukor, declarau în memoriile lor: „noi am construit industria cinematografică pe temelia „star-ului”. Personal, înclin să dau crezare istoricilor, fiindcă star-sistemul, deși este un edificiu foarte complex, s-a dovedit a fi și foarte fragil, un castel uriaș clădit din cărți de joc. Oricum ar fi, Hollywoodul este primul în istoria cinematografiei care a înțeles importanța actorului de film, începînd cu falmoasa Mary Pickford, și, astfel, s-a născut sistemul vedetelor cu cea mai puternică influență exercitată vreodată asupra culturii populare. Vedeta se confundă, astăzi, cu noțiunea ce se aplică celebrităților din mai toate activitățile umane — succesul unui roman, al unui grup pop, al unui as al volanului etc., — și trebuie să recunoaștem să „vedeta” este darul pe care Hollywoodul l-a oferit secolului XX. Cultul vedetelor, este, în același timp, diminuant și înălțător. Cum a apărut? În primul rînd datorită intervenției prim-planului. Înaintea lui, rolul principal revenea povestirii. Odată cu apariția prim-planurilor fetei, actorii deveneau imediat identificabili. Toată lumea voia să știe cine este fata din filmul lui David Griffith *Intoleranță*, aceea fi-

(Continuare în pag. 158)

Cei doisprezece

4. Erich von Stroheim (1885—1957). Asistent al lui Griffith devine, „cineastul blestemat” al Hollywood-ului datorită deopotrivă disprețului său intransigent față de aspectele bugetare ale unui film, precum și datorită unui realism feroce care deranja convenționalismul și moralismul ipocrit al cinematografului american. Odată cu apariția sonorului, acest mare realizator a fost condamnat să nu mai fie decît un mare actor.

Filme importante: *Rapacitate* (1925), *Văduva veselă* (1925), *Marșul nupțial* (1927), *Regina Kelly* (1928).

5. Cecil B. De Mille (1881—1959). Într-un sens, el a fost întruchiparea caricaturală a însuși Hollywood-ului. (El fiind chiar unul dintre întemeietorii acestuia). A fost campionul superproducției, inițiatorul marilor spectacole de succes, dar și un admirabil povestitor pe peliculă, înzestrat cu un stil inconfundabil și de o rară forță.

Filme importante: *Nu-ți schimba soțul* (1919), *Aventurile lui Anatol* (1921), *Cele zece porunci* (1923), *Cleopatra* (1934), *Cruciadele* (1935), *Union Pacific* (1939), *Cel mai mare spectacol* (1952).

6. Ernst Lubitsch (1892—1947). Atras din 1923 de Hollywood, după ce debutase în Germania, el a devenit în Cetatea filmului un eminent stimulator al comediei satirice, ușoare și rafinate, discret punctate și cu sexualitate, în care intriga, actorii și decorul alcătuiesc un tot desăvîrșit.

Filme importante: *Evantaiul doamnei Windermere* (1925), *Parada dragostei* (1929), *Neliniște în paradis* (1932), *Văduva veselă* (1934), *Ninocika* (1939), *A fi sau a nu fi* (1942).

Primul autentic monstru sacru: Greta Garbo (în *Ninocika* alături de Melvyn Douglas)



O victimă a primilor moguli:
Erich von Stroheim
(Cădru din filmul
Rapacitate)



Unul din fondatorii cetății
filmului: Cecil B. de Mille
(*Cleopatra* cu Claudette
Colbert și Henry Wilcoxon)





Jack Lemmon (lemon adică lămie în englezește, ca să sesizeze toată lumea mizanscena fotografului) și fiul, dacă mai era nevoie de lămurie

gură angelică și răbdătoare. Producătorii au înțeles miza, succesul unui film depinde de popularitatea actorului, și au pus la punct un sistem original de control, un sistem care măsoară „în dolari și în scrisori” valoarea vedetelor. Numele lui „box-office”, o formulă empirică de calcul ce are în vedere numărul de bilete vândute în cinematografe și numărul de scrisori sau cereri de autografe sosite pe adresa studioului, un criteriu de „popularitate” care funcționează și astăzi. Oul lui Columb. Dar curios lucru, vedeta nu înseamnă doar față. Cu timpul, aparatul de luat vederi descoperă și alte aspecte ale personalității actorului bunăoară gamba Betty-iei Crable, pieptănătura lui Tony Curtis, părul Ritei Hayworth, picioarele lui Fred Astaire, costumul de vagabond a lui Chaplin și așa mai departe. Și astfel, se ajunge la paradox: vedeta nu este, de fapt, o ființă omeanească întreagă. „Primplanul feței” poate să fie, și chiar este aplicat, și altor părți din trup, care concentrează forța irezistibilă a acestor „money makers” (aducători de bani).

Și așa s-a născut vedeta

Raționamentul poate fi împins și mai departe, interesează nu numai fizicul, dar și psihicul, comportamentul. Kirk Douglas place fiindcă este agresiv și bate pe toată lumea, în timp ce Marlon Brando este un masochist care se lasă bătut de toată lumea. Credibilitatea Elisabetei Taylor în filmele de dragoste este pusă la în-

doială de vreme ce divorțează de cinci ori și numai după ce se căsătorește cu Richard Burton următoarele

șase pelicule cu „Love story” vor impresiona publicul, pentru că viața sa personală este pusă de acord cu condiția esențială a stelei; stelele de pe cer apar veșnic „neschimbate” și aceasta face parte din simbolismul lor. Factorul comun pe care-l putem identifica în toate aceste exemple iese din sfera propriu-zisă a vedetei și definește, de fapt, reacția publicului, înțelegând că vedetele dezvăluie mai mult condiția noastră decît pe a lor. Ele sînt o intruchipare a vieții noastre trăite în fantezie și, acceptînd această premiză, cinematograful este o artă ce se spune legilor psihanalizei. Se confirmă, astfel, încă odată că dincolo de aspectele strict comerciale producătorii Hollywoodului au fost niște foarte buni cunoscători ai sufletului omenesc, filmele lor speculînd prin intermediul vedetelor reacțiile inconștiente ale maselor de spectatori, expresia impersonală a unei lumi întregi pentru momentul cînd aceste filme au fost făcute. Mai este oare nevoie să insistăm în a demonstra că vitalitatea, ascensiunea și expansiunea filmului de proveniență hollywoodiană se bazează, pe legenda vedetei, care, la rîndul ei, alimentează o adevărată mitologie cinematografică? După zeci de ani de la dispariția lui Valentino mormîntul său continuă să fie acoperit de flori, vestale devotate și dezinteresate continuă să întrețină simbolul vedetei; indiscutabil, aici e vorba de un fenomen social și psihologic greu de explicat, dar pe care filmul l-a speculat cu abilitate în folosul spectacolului popular. Timp de o jumătate de veac „uzina de vise” a Hollywoodului va domina spectacolul cinematografic universal datorită unui dinamism perfect raționalizat, datorită unui magnetism excepțional, datorită, în sfîrșit, unei discutabile dar judi-

Nu o familie ci două: Julie Andrews cu fiica, Emma, și Blake Edwards cu a sa fiică, Jennifer



ciocase exploatare publicitare a splendorii sale artificiale.

Cum apare criza?

După care declinul, criza, o boală care nu macină organismul dintr-o dată, ci își face simțită prezența treptat, trimițând mai întâi semnalele unei stări de jenă, de indispoziție, cărora magnații de pe Beverly Hills nu le-au acordat atenția cuvenită la momentul potrivit: apariția televiziunii, concurent redutabil în stare să golească sălile de cinema, adversar periculos de vreme ce modifică structura și mentalitatea publicului tradițional înlocuit, peste noapte, cu unul majoritar tânăr cu altă optică, alte preferințe, alte idealuri. Tinerii vor subiecte până atunci prohibite, filmate într-un alt limbaj și nici un președinte de companie nu sesizează primul „semnal” din 1955, acel *Rebel without a cause* (*Rebel fără cauză*) de Nicolas Ray, cu James Dean. Film de mare răsunet, care face din James Dean un „idol” în genul lui Rudolph Valentino, urmărirea de același tragic destin. În septembrie 1955 actorul moare într-un accident de automobil, aidoma uneia dintre scenele capitale ale filmului. Constațarea generală și patru milioane de adeziuni la clubul „James Dean” înființat ad-hoc. Dar popularitatea era pur teoretică, fiindcă se situa în afara idolatriei obișnuite la Hollywood. Era o simplită compasiune omenescă amplificată de presă. Entuziasmul publicului a dispărut tot atât de repede pe cât se născuse. Cel de al doilea „semnal” trece, iarăși, neobservat, fără ca „majors-ii” să sesizeze că vremea miturilor fusese depășită.

Concurență sau conlucrare?

În preajma anilor '60 criza face ravagii, aducând aproape în stare de faliment acei formidabili monoliți numiți MGM, 20th Century Fox, Paramount și Warner Brothers, din cauza unor eșecuri financiare catastrofale. Numărul spectatorilor dintr-o săptămână, care atingea 80 milioane în 1946, scade în 1965 la 15 milioane și, în consecință, numărul sălilor se reduce de la 22 000 la 17 000. Dintr-un foc, 5000 de cinematografe sînt rase de pe suprafața pămîntului. În studiouri sectoarele de film TV se combină cu cele de cinema și aceasta nu numai pentru a face economii, ci și pentru că mulți responsabili simt că Hollywoodul a pierdut bătălia, de aceea fac grații televiziunii, care, la rîndul ei, își asumă rolul de mecenat, contribuind substanțial la solvabilitatea companiilor Universal, Fox și Columbia. Cuvîntul de ordine „economie”, gata cu filmele gigantice de bugete exorbitante, gata cu „vedeta de un milion”, iar ziaristii, eternii ziaristi, în această stare de confuzie generală, sumbră și nostalgică, își pregăteau condeiele să compună anunțuri mortuare. Dar n-a fost să fie așa. Salvarea nu a venit din afară, prin subvenții bancare sau ajutoare filantropice, ci dinlăuntru datorită unor minți lucide capabile să analizeze eșecul, să depisteze soluțiile de redresare. Una dintre ele, producătorul de mare notorietate, Howard Koch: „Bineînțeles,

(Continuare în pag. 160)

Cei doisprezece

7. John Ford (1895—1973). 125 de filme realizate între 1917 și 1966 fac din John Ford cel mai celebru și mai fecund dintre realizatorii americani. Maestrul necontestat al westernului, Ford nu și-a limitat la acest gen dorința de a da o imagine a spiritului, istoriei, și idelilor sociale ale Statelor Unite. Generozitatea sa morală împreună cu rigoarea artei sale l-au ferit să ofere un portret prea binevoitor al acestora.

Filme importante: *Calul de fier* (1924), *Denunțatorul* (1935), *Diligența* (1939), *Tînărul Lincoln* (1939), *Fructele miniei* (1940), *Drumul tutunului* (1941), *Casa din vale* (1941), *Draga mea Clementina* (1946), *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance* (1962).



Realizatorul
care a dat „specific”
filmului american: John Ford
(*Cine l-a ucis pe Liberty Valance* cu John Wayne)

8. King Vidor (1894—1982). Faptul de a fi realizat cu profesionalism toate comenziile ce-i erau impuse i-a permis să-și manifeste nonconformismul în cele câteva filme de autor care jalonează lunga sa carieră (începută în 1913 cînd lucra ca asistent al lui Griffith).

Filme importante: *Parada cea mare* (1925), *Mulțimea* (1928), *Hallelujah!* (1929), *Miracolul vieții* (1934), *Duel în soare* (1946), *Omul fără stea* (1955), *Război și pace* (1956).

În *Extravagantul*
Mr. Deeds a evoluat
un alt mare „produs”
al Hollywoodului:
Gary Cooper

9. Frank Capra (1897—1985). Cîntecele sale ridicate întru glorificarea unor umili eroi care triumfă asupra corupției ar fi putut duce la un sentimentalism populist. Fervoarea sa însă, ca și măiestria sa tehnică, au făcut din aceste filme adevărate capodopere.

Filme importante: *S-a întimplat într-o noapte* (1934), *Extravagantul mister Deeds* (1935), *Orizontul pierdut* (1937), *Arsenic și danellă veche* (1944).



acesta nu este sfârșitul, dar va trebui să luăm producția de film din mîna potențailor și să o dăm înapoi creațiilor".

Un pronostic dătător de speranțe, un remediu exprimat clar și sec ca o teoremă. Exemplul, poate, cel mai elocvent este cel al lui Stanley Kramer, producător devenit regizor, care pe parcursul a zece ani dă la iveală filme de prestigiu **Lanțul**, **Procesul maimuțelor**, **Procesul de la Nürnberg** etc.; fascinat de acest fenomen, regizorii care pînă acum se resemnaseră la rolul de non-vedetă, cer să apară pe generic deasupra titlului filmului? Și chiar dacă nu s-a ajuns pînă acolo, oricum, din acest moment, ei devin stăpînul absolut al aparatului de filmat (știati că vedetele impuneau, prin contract, numărul prim-planurilor din decupaj?). Idee importată din Europa, unde publicul se duce să vadă un film de Bergman, Fellini sau Resnais.

Un animator fără precedent

Cu toate acestea, degetul nu fusese, încă, pus pe rană. Statisticile arătau că frecvența spectacolurilor continuă să crească în favoarea tineretului (media de vîrstă 16—24 ani) drept

care producătorii își întorc fața către regizorii tineri formați în universități și școli de specialitate cinematografică, apti să modifice structura convențională a scenariului și tehnicilor de filmare, cu o mentalitate apropiată de publicul majoritar. Ce a urmat, se știe: Steven Spielberg, (**Întîlniri de gradul trei**), George Lucas (**Războiul stelelor**) și Francis Ford Coppola (**Nașul**) zguduie din temelii Hollywoodul anilor 70, filmele lor doborînd toate recordurile de încasări, la o cotă mult superioară celui termen de referință care a fost dintotdeauna **Pe aripile vîntului** (1939). Noile structuri se așează încet, dar sigur, producătorii majori coabitează cu cei independenți, vedetele, deși încasează contracte apreciabile, s-au resemnat în umbra regizorului, cetatea filmului produce seriile TV la scară mondială. Apele s-au liniștit, tumultoasa cascadă de odinioară s-a metamorfozat „prin cădere” într-un fluviu impetuos. Hollywoodul n-a murit, căci dincolo de o aglomerare de studii și building-uri, Hollywoodul a fost și rămîne o „idee”. Iar, ideile, ca și capodoperele pot fi frînate, date uitării, niciodată anulate.

Constantin PIVNICERU

Post scriptum

Dacă...

...nu i-ai recunoscut pe toți cei 62 de actori din fotografia jubiliară, care deschide articolul de față, vă oferim „cheia”:

rîndul I (pe scaune — de la stînga la dreapta): Martha Raye, Dana Andrews, Elizabeth Taylor, Frances Dee, Joel McCrea, Harry Dean Stanton, Harrison Ford, Jennifer Beals, Marlee Matlin, Danny De Vito.

rîndul al II-lea: Olivia de Havilland, Kevin Costner, Cornel Wilde, Don

Octogenarul,
James Stewart
cu una din speranțe:
Elizabeth
McGovern

Un veteran își amintește

Unul dintre ultimii supraviețuitori ai unei extraordinare generații de actori care au încîntat publicul în ultima jumătate de secol este, fără îndoială, James Stewart. El a jucat în regia celor mai de seamă realizatori ca Lubitsch și Hitchcock. A fost onorat în două rînduri cu premiul Oscar. În plină glorie și într-o trepidantă activitate pe platou, în 1941, părăsește Hollywoodul și pleacă pe front ca aviator. Luptă împotriva naziștilor și se întoarce cu gradul de general de aviație. Își reia activitatea pe platouri.

Cu trecerea anilor apare tot mai rar în filme, în schimb este preocupat de multe probleme sociale, de viața de familie și, la cei aproape 80 de ani cîți are astăzi, cunoaște o seninătate plină de înțelepciune.

Întrebat cum își vede el imaginea pe care și-a creat-o în decursul unei îndelungate cariere, Stewart mai întîlzește și apoi începe să vorbească cu rețineră și modestie:

„Deși am jucat în filme foarte deosebite, personajele care mi-au fost încredințate semănau foarte mult între ele. Cînd se întîmpla să fiu un cow boy și să mă trezesc într-o situație foarte grea, spectatorii nu erau niciodată siguri că o să mă și descurc... Pentru că niciodată nu ești sigur în viață că ai să câștigi. Există un fel de „vulnerabilitate”. Bănuiesc că tocmai vulnerabilitatea asta a fost un atu al meu. Pentru că mulți dintre oamenii care veneau la cinema se puteau identifica cu mine cel de pe ecran. Nu mi-am ales niciodată rolurile.



Ameche, DeForest Kelley, Tom Cruise, Charlton Heston, Penny Marshall, Bob Hope, Victor Mature, Elizabeth McGovern, Robert De Niro.

rîndul al III-lea: Andrew McCarthy, Henry Winkler, Anthony Perkins, Robert Stack, Mark Harmon, Faye Dunaway, Buddy Rogers, Gregory Peck, Debra Winger, Timothy Hutton.

rîndul al IV-lea: Jane Russell, Mike Connors, John Travolta, Janet Leigh, Charles Bronson, Ted Danson, Lou Gossett Jr., Ryan O'Neal, Rhonda Fleming, Leonard Nimoy.

rîndul al V-lea: William Shatner, Peter Graves, Molly Ringwald, Dorothy Lamour, Olivia Newton-John, Cindy Williams, Matthew Broderick, Gene Hackman, Walter Matthau, Robin Williams.

rîndul al VI-lea: Ali MacGraw, Burt Lancaster, Scott Baio, Rhea Perlman, Bruce Dern, James Caan, Glenn Ford, Fred MacMurray, Shelley Long și James Stewart.

— Dar cine te-a ales pentru dumneavoastră?

— Studioul. Cînd mi-am început eu cariera prin 1935 semnasem un contract cu MGM-ul. Crezusem că era vorba de un contract de patru ani. Mă înșelasem. Citisem greșit: era vorba de șapte ani. Am să consider totdeauna perioada asta drept cea mai mare șansă a mea și cea mai minunată experiență a vieții mele!... La Metro Goldwyn veneai întotdeauna la ora 8 dimineața la studioul și cineva îți spunea: „Du-te la serviciul de costume pentru că trebuie să îți se ia măsura. Filmările încep luni”. Te duceai acolo și făceai tot ce îți se cerea să faci. Am avut perioade cînd jucam în trei filme deodată. Cînd nu filmam eram, întotdeauna, prezent la studioul, chiar și simbetele pînă la ora 6. Făceam gimnastică, antrenament de călărie, pe scurt tot timpul mă pregăteam. Învățam meseria.

— Și ai avut norocul să vi se dea roluri care vă mergeau mînușă așa fără să citiți scenariile și fără să fiți de acord cu ele?

— Asta era treaba producătorilor. Toți erau profesioniști. Se pricepeau ei ce poveste place publicului. Adorau cinematograful și știau să-și asume riscul. Astăzi dacă un film are succes se repetă formula în șase exemplare. Altfel nu se gîndea nimănui să copieze un succes. Realizatorii nu gîndeau decît în termeni vizuali. John Ford repeta într-una că dacă nu poți să-ți proiectezi ideea pe ecran fără s-o traduci în cuvinte, n-ai ce face cu ea în cinema. Actorii își petreceau întreaga lor existență în studioul pentru că acolo se formau... Tinerii actori trebuiau să înceapă în teatru și să-și cîștige astfel experiența. De altfel eu, în teatru, am încercat să aplic pentru prima oară devisa care am avut-o apoi în față toată cariera: să nu tratezi niciodată publicul ca pe un client ci ca pe un partener.

Cei doisprezece

10. Howard Hawks (1896—1977). Trecînd de la mut la sonor, de la filmul cu gangsteri la filmul de aviație, de la comedia ușoară la western, Hawks a lăsat o operă imensă prin amploarea și diversitatea ei. Profesionist desăvîrșit, stăpin întotdeauna pe mersul producțiilor sale, el și-a lăsat amprenta în filmul american: un stil rapid, direct, o concepție existențială dominată de exigență dar profund umană.

Filme importante: *Drumul spre glorie* (1926), *O fată în fiecare port* (1928), *Doar ingerii au aripi* (1939), *Sergentul York* (1941), *Rîul roșu* (1948), *Bărbații preteră blonde* (1953), *Rio Bravo* (1959).

11. Vincente Minnelli (1913—1986) (n.r. această ultimă dată a fost adăugată de noi). Fost scenograf, el a devenit marele artificier al comediei muzicale somptuoase și superficiale în care totuși un filon depresiv foarte fin anunță cele câteva drame frumoase turnate în anii '50.

Filme importante: *Ziegfeld Follies* (1946), *Piratul* (1948), *Un american la Paris* (1951), *Bestia și frumoasa* (1952), *Două săptămîni în alt oraș* (1962).

12. Orson Welles (1915—1986) (n.r. această ultimă dată a fost adău-



En american la Paris al lui Minnelli a însemnat răsucirea a muzicului (Gene Kelly)

gată de noi). A marcat radioul și teatrul, după care s-a impus în film, atît ca actor cît și ca realizator cu capodopera *Cetățeanul Kane*. Datorită influenței pe care a exercitat-o, filmul s-a situat la nivelul *Nașterii unei națiuni*. Înnoind folosirea resurselor tehnice ale cinematografului, Welles a știut să le pună, în mod strălucit, în slujba expresivității și artei. Realizările ce au urmat *Cetățeanului Kane* au continuat să traducă megalomania barocă a acestui mare original.

Filme importante: *Cetățeanul Kane* (1941), *Măreția Ambersonilor* (1942), *Othello* (1955), *Procesul* (1962), *Falstaff* (cunoscut la noi sub titlul *Clopotul la miezul nopții*) (1965).



„În California — a spus odată Orson Welles — o duci minunat dacă ești portocală”

Uzina de vise
și oglinda ei

O „excelență” care nu... excelează întotdeauna

Si astăzi, la aproape un sfert de secol de la turnarea ultimului episod, *Incoruptibilii* (*The Untouchables*), evocare a epocii tulburi a prohibiției americane, caracterizată prin proliferarea gangsterismului, prin valul copleșitor de crime și corupție, împotriva cărora se ridică o mină de oameni curajoși, în frunte cu legendarul inspector Elliot Ness, este socotit unul din cele mai reușite seriale TV.

Tocmai aceasta a determinat studiourile *Paramount* să prezinte, cu prilejul jubileului lor de diamant, împlinirea a 75 de ani de existență, o versiune nouă, pentru marele ecran, a cărei premieră a avut loc, simultan, în ziua aniversării (3 iunie a.c.) în peste o mie de cinematografe. A concura un serial atât de popular constituie, desigur, un pariu temerar, care se pare a fost doar parțial câștigat. Interpretul lui Elliot Ness, actorul Kevin Costner a avut de făcut față handicapului pe care îl reprezenta amintirea creației fără cusur a lui Robert Stack, critica apreciind că nu a reușit să se ridice la înălțimea modelului. În schimb, în rolul lui Al Capone, „capo di tutti capi”, gangsterul care ajunsesese la un moment dat stăpînul necontestat al întregului Chicago, Robert de Niro, a înregistrat, din nou, o remarcabilă izbîndă actoricească (pentru a intra în „pielea” personajului,

lui, acest perfecționist s-a îngrășat 15 kilograme, reeditînd, într-un fel, performanța din *Furia taurului*, cînd cîștigase un număr și mai impresionant de kilograme — 25! — pentru ca apoi să recapete greutatea normală). O notă bună a primit și Sean Connery, fostului James Bond venindu-i ca o mînușă rolul bătrînului agent Malone, „dascălul” lui Elliot Ness în dura lăfruntare a acestuia cu gangsterii. Evident, în primul rînd, *Paramount* a contat pe forța de atracție a titlului și performanțele la box office nu sînt de lepădat, criticii de specialitate fiind însă mai mult decît reținuți în păreri lor. Deși apreciază unele „momente reușite”, cronicarul revistei „*Newsweek*” consideră că filmului îi lipsește tocmai „nota de autenticitate” ce caracterizează versiunea pentru micul ecran.

De la negoțul cu blănuri la negoțul cu vise

„Dacă este un film *Paramount* este cel mai bun spectacol pe care îl puteți vedea în oraș” — faimosul slogan sub care studiourile cu același nume își prezintă producțiile pare, așadar, ca nu corespunde realității, cel puțin în cazul acestei pelicule. Conducătorii studiourilor nu au fost, după cît se vede, prea inspirați în alegerea făcută pentru a marca o asemenea ocazie

specială, dar nu este mai puțin adevărat că, de-a lungul anilor, *Paramount* a fost, nu o dată, garanția unor reușite artistice.

Numele acestui „major” este indisolubil legat de cel al lui Adolph Zukor, un adevărat patriarh al cinematografilor de peste ocean, care a trăit pînă la venerabila vîrstă de 103 ani. Ca și alții alții din cei ce au călăuzit primii pași sovăielnici ai noii arte, Zukor, tîrnăv emigrant din Europa centrală, a avut la început o meserie din cele mai prozaice, fără nici o contingentă cu lumea filmului: negustor de... blănă de iepure. În folclorul african, blana simpaticelor rozătoare este înzestrată cu virtuți magice, labela de iepure fiind purtate în chip de „gri-gri” (amuleta) și, într-adevăr, negoțul pe care îl practica l-a adus noroc tînărului nostru, care a început să desfășoare și blănuri mai acătării, reușind, astfel, să strîngă un oarecare capital. Dornic să-și sporească agoniseala, are ideea de a-și investi banii într-o formă rudimentară a ceea ce se va chema mai tîrziu industria distracțiilor, așa numitele „penny arcades”) un fel de galerii cu accesul liber, în interiorul cărora erau instalate, de ambele laturi, niște dispozitive prevăzute cu vizor: prin introducerea într-o fantă a unei monede de un cent (un „penny”) se putea urmări (prin vizor) un filmuleț de cîteva minute. Lucrurile se petreceau pe la începutul secolului. Dîndu-și seama că vizionarea în grup e mai rentabilă decît vizionarea individuală, Zukor (ca și alții viitori magnai ai universului de celuloid, frații Warner, Marcus Loew, Carl Laemmle, William Fox) trece la o etapă superioară, prezentînd noua invenție în săli amenajate în pripă, pompos botezate „nickelodeons”, unde intrarea era mai scumpă — cinci cenți (un „nickel”). În perpetua căutare de idei, fostul negustor de blănuri de iepure, devenit acum negustor de vise, introduce, spre a se detașa de concurenții săi, o inovație, *Humanova* (actori care rosteau replicile din spatele ecranului, o formă a genului de sonori), apoi nici „nickelodeon”-urile nu-l mai mulțumesc și achiziționează o sală de spectacole în adevăratul sens al cuvîntului, unde proiecțiile cinematografice erau însoțite de numere de varieté, prețul biletelor crescînd (din nou) de cinci ori...

Neastîmpărul nu-i dă însă pace, și nemulțumit, pe de o parte, de lungimea standard de una sau cel mult două bobine (10—20 minute) a peliculelor turnate de studiourile vremii (*Biograph*, *Vitagraph*, *Edison*), iar, pe de altă parte, de faptul că marea majoritate a rolurilor din aceste pelicule

Eșecul a pornit de la un succes: reluarea *Incoruptibililor* după 25 de ani (Robert Stack, „fostul” Elliot Ness)

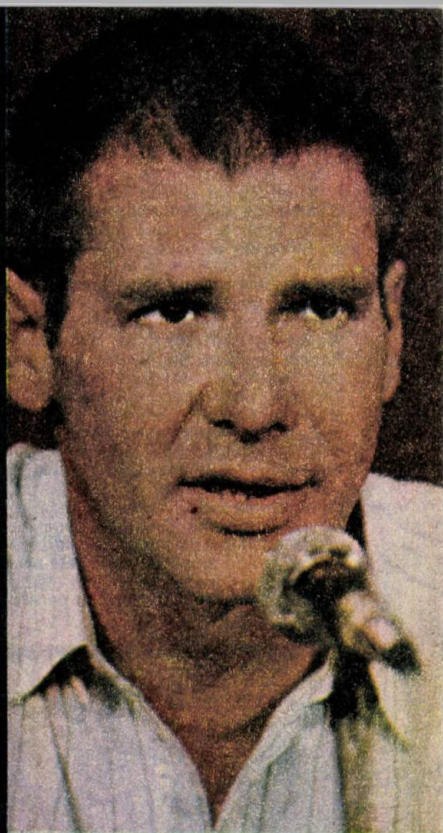


Reeditarea pentru marele ecran a unui vechi succes al televiziunii anilor '60 arată că „excelețele” lumii de celuloid pot, prin excelență, da chix

erau interpretate de actori anonimi (cei de renume nedorind să se „compromită” în asemenea „producții de bilci”) își asigură drepturile de difuzare în America a filmului francez în patru bobine **Regina Elisabeta**, în care apăsarea inegalabilă Sarah Bernhardt. Premiera a avut loc în sala unui cunoscut teatru de pe Broadway, la 3 iunie 1912, dată socotită a marca actul de naștere al studiourilor **Paramount**, deși în acel moment studiourile... nu existau încă. Filmul s-a bucurat de un imens succes, cu rezultate benefice asupra ansamblului industriei încă în fașa a cinematografului. Privit pînă atunci ca o distracție pentru „vulg”, cinematograful devenea o instituție respectabilă. Mai mult: devenea acceptabil pentru „virfurile” scenei americane, care pînă atunci socotiseră mai prejos de demnitatea lor să apară într-un film. Acum, de vreme ce divina Sarah acceptase să o facă, asemenea reticente nu-și mai aveau rost.

De această nouă stare de spirit s-a grăbit să profite imediat Zukor, care de la simpla prezentare de filme a făcut pasul decisiv, trecînd, el însuși, la producerea de filme. Și nu pellicule oarecare, ci transpuneri cinematografice ale unor piese de teatru celebre, în care să apară actorii cei mai proeminenți ai vremii. Și așa s-a născut, în același an 1912, la New York studiourile **Famous Players in Famous Plays** (Actorii celebri în piese celebre), strămoșii Paramount-ului de astăzi. Primele două filme realizate s-au numit **Contele de Monte Cristo** (cu James O'Neil — tatăl faimosului dramaturg Eugene O'Neil) și **Prizonierul din Zenda** (cu un alt actor extrem de îndrăgit al epocii, James K. Hackett), urmate de **Soția vecinului său** și de **Tess of the D'Urbervilles**, vedetele fiind, de data aceasta, două populare actrițe Lily Lantry (cea care avea să inspire, peste decenii, capodopera lui William Wyler, **The Westerner**, care a rulat la noi sub titlul **Texanul**) și Minnie Maddern Fiske. Cu simțul său practic, Zukor își dă însă seama că ochiul aparatului de filmat nu estompează, ci, dimpotrivă, dilată ravagiile vârstei, actorii de teatru consacrați fiind, de regulă, trecuți de prima tinerețe și atunci își îndreaptă atenția spre actorii mai puțin cunoscuți, dar mai tineri, inclusiv cei care apăruseră în unele pellicule. Printre aceștia aproape peste noapte, dobîndeste o uriașă popularitate, Mary Pickford, care devine vedeta nr. 1 a studiourilor ce, între timp, își scurtaseră numele, reținînd numai primele două cuvinte (**Famous Players**). Se naștea astfel „star system”-ul care, cultivat cu

grijă, avea să dobîndească proporțiile unei adevărate psihoze făcînd din cinematograful cea mai răspîndită și cea mai profitabilă artă. Concomitent cu ascensiunea lui Zukor, începea să se afirme și un alt producător, Jesse L. Lasky, un fost căutător de aur, care avea să-și găsească norocul sub altă formă. Stimulat de succesul obținut de **Regina Elisabeta**, Lasky (împreună cu asociatul său, Samuel Goldwyn) s-a gîndit să transpună pentru ecran o piesă ce se juca cu casa închisă pe Broadway, **The Squaw Man** (**Omul căsătorit cu o indiană**), recurgînd pentru aceasta la serviciile unui tânăr și promițător regizor: Cecil B. De Mille. Inițial, turnarea trebuia realizată într-o așezare din Arizona, unde se sconta că va fi soare din belșug, dar unde, spre surpriza echipei de filmare, s-a pornit o ninsoare în lege. Ca atare, producătorul s-a pomenit cu o telegramă, astăzi socotită document istoric, în care se spunea: „Am plecat spre California. Solicit împuternicirea să închiriez un hambar pentru 75 dolari pe lună într-un loc numit Hollywood. Cecil”. Împuternicirea a fost acordată și astfel De Mille a turnat primul lung metraj din istoria Hollywood-ului, urmat de un șir de alte pellicule la fel de reușite. Numele studiourile improvizate în mica localitate californiană — **Lasky Feature Play Company** — începe să devină la fel de cunoscut ca acela al studiourilor new york-eze ale lui Zukor. Între cei doi se stabilesc legături de prietenie, care se consolidează în momentul în care ei acceptă — împreună cu alți producători — oferta unei companii de difuzare nou înființată (de un anume Hodkinson), cu titlul puțin bombastic, **Paramount (Excelent)**, ca toate filmele lor să fie comercializate prin intermediul acesteia. Următorul pas: Zukor și Lasky fuzionează, în 1916, formînd un grup comun **Famous Players-Lasky**. După numai cîteva luni, sub impulsul lui Zukor, grupul nou creat absoarbe (potrivit principiului „pește la mare înghite pe cel mic”) compania ce-i difuza produsele, însușindu-și apoi și numele acesteia, considerat mai ușor de reținut. Se naștea, astfel, ceea ce avea să fie ani de-a rîndul (pînă ce supremația i-a fost smulsă de **Metro-Goldwyn-Mayer**) cea mai mare companie cinematografică de peste ocean, un adevărat trust, cuprinzînd atît producția și difuzarea de filme, cît și prezentarea acestora în săli proprii. Regulile bine stabilite ale jocului capitalist își puneau, așadar, din plin pecetea asupra „uzinei de vise”.



Harrison Ford:
una din „mizele” recente

Jane Fonda: de la început,
lozul cîștigător



Genul colossal

În cei 75 de ani de existență, studiourile ce s-au numit post factum, Paramount, au produs aproape 3000 de filme, pe al căror generic s-au înființat nume celebre de la Rudolph Valentino, Mary Pickford, Gloria Swanson, la Mae West și Gary Cooper, Cary Grant, Marlene Dietrich, John Wayne și frații Marx, iar mai recent Robert Redford, Shirley McLaine, Audrey Hepburn, Harrison Ford, John Travolta. Lista regizorilor cuprinde în afară de Cecil B. De Mille, nume nu mai puțin răsunătoare: Ernest Lubitsch, Josef von Sternberg, William Wellman, Billy Wilder, Howard Hawks. Multe din producțiile purtând ca emblemă piscul înzăpezit, înconjurat de o cunună de stele, rămân înscrise cu litere de aur în istoria cinematografului: *Seicul* (1922), *Cele zece porunci* și *Căruța cu coviltir* (1923), *Union Pacific* (1939), *Mergînd pe dru-*

mul meu (1944), *Bulevardul Amurgului* (1950), *Ultimul tren din Gun Hill* (1959), *El Dorado* (1964), *Love Story* (1970), *Nașul* (1972).

Altele merită reținute pentru spectaculozitatea lor: *Febra de sîmbătă seara* (1977), *În căutarea arcel pierdute* (1980). Un șir dintre ele au primit Oscaruri sau au fost nominalizate pentru asemenea distincții. *Aripile (Wings)* are meritul de a fi câștigătorul primei ediții (1927/1928) a rîvnitelor premii.

În același timp, printre cele trei mii de pelicule, nu puține sînt plate, cenușii, lipsite de viață, filme de serviciu, promisiunea de „excelență” cuprinsă în titlu nefiind, deci, totdeauna onorată. În anii interbelici se conturează o perioadă similară „telefoanelor albe” ale cinematografiei italiene, o estetică a opulenței factice, a luxului fals și înșelător. După război, un producător ca Joseph Levine se „specializează” în ecranizări după literatura de consum (*Carpenterbaggers* etc.) care nu au contribuit cu nimic la progresul celei de-a șaptea arte. Ten-

dința spre comercialism devine și mai evidentă odată cu absorbirea (în 1966) studiourilor de către supertrus-tul (conglomeratul financiar-industrial) *Gulf and Western*. Unele producții gen „colossal”, ca de pildă *Grăbiți apusul soarelui* (1967) suferă eșecuri usturătoare, inclusiv pe plan financiar. Alte filme, cum ar fi *Nașul*, mai refac din prestigiul stîrbit. Unde s-ar plasa *Incoruptibili* între aceste două extreme?

„Publicul nu se înșală niciodată” și-a intitulat sentențios (și interesat!), Zukor volumul său autobiografic. Desigur, o judecată de valoare doar parțial adevărată, pentru că publicul poate fi și manipulat prin enorma presiune publicitară exercitată de marile studiouri. Chiar dacă încasările sînt deocamdată notabile, reeditarea — și încă la un palier inferior — a unui serial TV pentru marcarea unui jubileu nu este oare, în fond, un semn de criză?

Romulus CĂPLESCU

John Travolta:
lansat peste noapte
în *Febra
de sîmbătă seara*



Incursiune într-un secol agitat

Ce se știe și ce nu se știe despre Cetatea filmului

● **1887** Un oarecare Horace Wilcox, originar din Kansas își stabilește lângă Los Angeles o fermă botezată Hollywood și începe să cultive citrice. Pe la 1853 de cînd există și primele consemnări, prin locul denumit acum Hollywood nu treceau decât niște triburi de indieni Cherskee și Cahurega. Primii vizitatori sînt atrași prin partea locului de un pictor de origine franceză, Paul de Longpré care își stabilește și el reședința ca și atelierul de pictură în vecinătatea fermei Wilcox. În 1903 Hollywoodul dobîndește calitatea de sat, populația lui numărînd atunci 235 de suflete pentru că în 1910, cînd numărul locuitorilor lui se ridicase la 4 000, Hollywoodul să fie anexat de Los Angeles. Astăzi numărul celor ce locuiesc în acest cartier al metropolei californiene este de cîteva sute de mii. Se știe că Los Angeles este considerat orașul cel mai întins de pe glob (450 mii kilometri pătrați), iar vestitul Bulevard al Hollywoodului are o lungime de 20 km.

● **1893** este înregistrat primul scurt metraj american realizat de firma Dickson — Edison. Filmările au avut loc însă la New York, unde aveau să fie filmate apoi și primele westernuri considerate astăzi moștenire a folclorului cinematografic american. În 1908 un producător independent G.M. Anderson turează 376 de bobine ale unui serial, „avant-la-lettre” intitulat **Broncho Billy**. Filmările au avut loc în California, dar nici ele în locul numit Hollywood. Realizarea acestor filme este considerată prima reacție concretă la monopolul pe care îl instituisese prima firmă producătoare de filme, trustul Eastmann — Edison. Cîțiva ani mai înainte, în 1904, se filmase lângă Los Angeles un documentar, considerat primul documentar californian. El înregistrează decolarea unui dirijabil.

● **1910** Cecil B. De Mille căutînd locuri de filmare pentru pelicula sa **The Squaw Man**, „desco-

peră” Hollywoodul ceea ce a determinat marelui exod spre acest loc. Deși Griffith regizase un film la Los Angeles în acest an 1910, iar David Harsley începuse construcția primului studio de filme în 1911, nașterea viitoarei Cetăți a filmului a fost stabilită a fi anul 1913 ca urmare a inițiativei de stabilire a unei baze de filmări la Hollywood de către Cecil B. De Mille.

Istoria Hollywoodului, pe care poetul francez Blaise Cendrars l-a botezat „**Mecca cinematografului**”, se confundă, în linii mari, cu aceea a cinematografului american, argumentul cel mai important al instaurării aici a principalei activități cinematografice americane fiind de fapt, doar de ordin meteorologic: posibilitatea de a filma în exterior, aproape fără întrerupere, datorită unei clieme extrem de dulci și lipsită de precipitații.

● **În 1914** Griffith, acest vizionar al cinematografului, se rupe de trustul Eastmann-Edison,

plecarea lui avînd să însemne o lovitură de grație pentru trustul din Chicago. Chiar în acest an Griffith aduce pe ecrane **Nașterea unei națiuni**, operă care situează cinematograful pe un plan superior atît ca artă cît și ca audiență. **Nașterea unei națiuni** este filmul care a determinat publicarea de specialitate de pe atunci (existentă și astăzi) „Variety” să procedeze la primul sondaj al încasărilor, înființînd, astfel, atît de popularul astăzi „box office”. În anul următor, **Intoleranță**, tot al lui Griffith, arată, însă cealaltă față a operației box office: falimentul. Griffith a trebuit să suporte eșecul plătînd din propriul buzunar banii investiți și nerecuperati din încasări.

Importanța și caracterul determinant pentru arta filmului hollywoodian a apariției unui realizator ca Griffith au fost sesizate pe dată dar explicarea, în toată amploarea lui a fenomenului Griffith a venit mai tîrziu. Înainte de apariția lui Griffith — spune în

anii noștri cercetatorul american William Everson - nu exista ceea ce astăzi numim montaj, nu exista o gramatică și nici ceea ce se numește regie de film. Filmele de până la el - și mă refer la cele făcute prin 1899 și 1900, conțineau adesea lucruri amuzante. Aveau simțul umorului, idei și o imagine, adesea, uluitoare. Când privești un film de pe la 1901 descoperi, adesea, o fotografie limpede ca cristalul, cu o sumedenie de amănunte interesante și bine puse în valoare. Numai că, în astfel de filme,

neau nici o idee artistică și filmică. Când a apărut Griffith, el și-a dat seama de tot potențialul ce exista și, evident, a dezvoltat multe din propriile lui concepții și idei. Lucrul cel mai important pe care l-a făcut el, însă, a fost să privească aceste aspecte ale filmului ca un tot și astfel a modelat limbajul filmului. Așa încât, după 1908 (când a realizat primul său film) se poate vorbi de un real limbaj filmic în plină explozie, limbaj de la care se reclamă toate filmele de azi într-un sens sau altul..."

Gianini îi „împrumută” lui Chaplin 500.000 de dolari pentru *The Kid* (Piciul) pe care îl recuperează în cinci săptămâni de proiectare a filmului. Trebuie consemnat și faptul că debutul lui Chaplin se produce sub aripa protecției a lui Sennett. Și tot acum încep să apară pe firmamentul filmului hollywoodian nume ca acelea ale lui Frank Borzage, Allan Dwan, Raoul Walsh.

● **1918** Două nume ies din anonimat și

moment de circa 700 de filme anual). Noua companie înființată (United Artists) pune în mișcare un imens mecanism publicitar cunoscut de-atunci încoace sub denumirea de „star-system”. Operația urmărește captarea maselor largi de spectatori și crearea unui curent popular de aderare la noua artă. În acest timp cinematograful european trece printr-o perioadă de intelectualism și estetism care favorizează tocmai pătrunderea filmului american pe ecranele europene. În 1921 apar cele două

Star-sistemul lansează și relansează. Sau: metamorfoza



nu există coeziune și mai ales nu exista cineva anume care să pună toate lucrurile laolaltă. Și dacă unui realizator sau operator le ieșea ceva bine într-un film, nu le mai trecea prin cap să-l folosească și în altul. Într-adevăr, nu se poate vorbi de regie de film înainte de Griffith. Cel ce făcea filmul era foarte adesea operatorul. El trăgea pe picuță ce-i trecea prin cap, dădea chiar și indicații regizorale. Așa că lucrurile deveneau prea adesea simple operații mecanice care nu conți-

● **1915** înregistrează prima bătălie anti-trust câștigată. Se adoptă prima lege anti-trust care a dus la moartea legală a firmei Eastmann - Edison. Apare, în schimb, un procedeu numit „de asociere” materializat în „Triangle” prima asociație de cinești-producători de filme care aduce laolaltă pe Griffith, Ince și Sennett, susținuți mai mult pe cale ocultă de bancheri și industriali. Se citează un vestit caz când președintele lui „Bank Italy of San Francisco”, un oarecare

dobindesc o subită și extraordinară rezonanță: Buster Keaton și King Vidor. Un an mai târziu „Triangle” se dizolvă, dar apare o asociere mult mai largă sub denumirea de „United Artists” întemeiată de Chaplin, de „veteranul” Griffith, dar și de Mary Pickford „prima logodnică a ecranului” și de Douglas Fairbanks „primul erou de film tipic american”.

● **1920** Hollywoodul se impune definitiv drept capitală a filmului (producția este în acest

săli considerate, astăzi, adevărate monumente ale cinematografului american „The Chinese Theatre” și „The Egyptian Theatre” în fața cărora vedetele și celebritățile încep să-și lase „amprente” — semnătura, forma palmelor și a picioarelor, pe alea de ciment. Oameni de teatru de pe Broadway, dar și europeni ca Fritz Lang, încep să vină la Hollywood.

● **1924** René Clair proclamă în amintirile sale că acesta ar fi anul în care Hollywoodul

a început să existe cu adevărat și consemnează ritos: „Hollywoodul e prezent din ziua în care producătorul Thalberg l-a dat afară din biroul său, de la MGM, pe Erich von Stroheim venit să „protesteze împotriva sabotării montajului filmului său **Rapacitate**”. Dar, spune Boussinot — care ne-a călăuzit și el în întocmirea acestui scurt istoric — argumentul oferit de René Clair ascunde, mai degrabă, dorința cineastului francez de a minimaliza Hollywoodul.

Que viva Mexico al lui Eisenstein și **Tabou** al lui Murnau. Filmul vorbit lansează, după cum consemnează istoricii, prima lui capodoperă: **Hallelujah** al lui King Vidor.

Apariția sonorului înregistrează și primele ei victime: Griffith care renunță să mai facă film, Keaton incapabil să se adapteze, dar mai ales pentru că este prea exigent ca să-și trădeze vocația, precum și Stroheim incapabil să se transforme în producător-financiar.

sînt nici ele de o mai mică importanță în stabilirea reputației scriitorului, avea să spună: „Filmul vorbit nu este o perfecționare a filmului mut, așa cum ascensorul nu este o perfecționare a zărilor-norilor”.

Apariția sonorului nu a fost, așadar, o îmbunătățire, ci o înlocuire de modalitate, o schimbare fundamentală a datelor filmului, schimbarea aceasta sacrificînd o seamă de cinești. Nimeni astăzi n-ar afirma însă cu ușurință că alții mai buni, mai plini de fantazie, mai inteligenți și mai talentați le-au luat lo-

comediilor numite „À la Lubitsch” și al revistelor filmate „tip Goldiggers”. Tipologia eroinelor se schimbă și ea, blondelor platinate și corpolente ale anilor 20 sau brunelor picate publicul începînd să le prefere femeia cu alură mai sportivă. În 1932 „evenimentul” cinematografic este de fapt o demolare: a giganticele decoruri „babiloniene” construite de Griffith pentru **Intoleranță** chiar pe Sunset Boulevard.

Socurile vieții economice determină pe producători să recurgă la o veșnică

unei vedete (Liz Taylor, de la debut și pînă astăzi)



● **1925** Apar primele semne ale declinului producției hollywoodiene, deși sosiseră aici Sternberg, Sjöström, Stiller, ale căror realizări cunoșteau succesul. **Aurora (Sunrise)** filmul unui alt emigrant Murnau, obține în 1927 „Oscar”-ul. În același an demarează și „filmul vorbit”. **Cîntărețul de jazz** este deschizătorul de drum. Dar „filmul vorbit” mai are de luptat doi ani pînă să se impună. „Marile mut” își încheie cariera printr-un strălucit foc de artificii: **Luminile orașului** de Chaplin. Apare

Problemele sînt însă mult mai complicate și în jurul lor s-au purtat neobișnuite discuții adesea pseudoteoretice care și-au atras, în presa vremii, calificativul de „speculații bizantine”. Un număr de ani după ce sonorul se impusese iar filmul mut intrase în legenda artei a șaptea, André Malraux avea să tranșeze speculațiile inconsistente care nu se mai terminau despre „ce anume a adus nou sonorul în arta cinematografică”. Într-una din acele fraze pe cît de succinte pe atît de percutante care nu

cul. Despre noii veniți vom vedea mai încolo ce avea să spună un cineast al „noului val” francez, de dimensiunea, profunzimea și importanța lui Francois Truffaut.

● **1930** marchează deci sfîrșitul „triumfal” al filmului mut, dar și primul reflux al abia lansatului „film vorbit”. Noua tehnică pune probleme atît de cost cît și de realizare, iar singura extindere a producției se semnalează în genul filmului de divertisment, al

„improspătare” a vedetelor. Un producător al vremii, dintre cei mai influenți, cum era David O'Selznick făcea chiar constatarea devenită aproape normă: „O vedetă durează cinci ani”. În sfîrșit în 1933 se înregistrează venirea la Hollywood a unui grup important de realizatori germani alungați de nazism: Lang, Ulmer, Dieterle, Preminger. Doi realizatori americani suferă directă influență a expresionistului Lang: Joseph Losey și Samuel Fuller.

● 1935

Odată cu creșterea, din nou, a producției de filme (după căderea suferită în anii de criză 1928—29) înregistrându-se acum 400 de filme anual, are loc o „profilare” pe genuri a studiourilor: „Columbia” se specializează în comedie; „Fox”, în filme de aventură; „Warner Bros.” în film polițist sau social iar „Metro Goldwyn Mayer” mizează pe reînvierea star-system-ului” adaptat la condițiile și avantajele filmului vorbit, lansând o adevărată avalanșă de melodrame la care și dau concursul o serie de „monștri sacri”. Melodrama „cu iz intelectual” rămâne însă apanajul lui „Warner”.

Apare și primul film realizat în sistemul „Technicolor.” **Becky Sharp** de Mammoulian. Un succes mondial se dovedește a fi **Robin Hood** și tot un succes mondial este și musical-ul **Top Hat** care are meritul de a-l consacra pe Fred Astaire.

Diligența lui Ford reimpune westernul (care își avusese perioada lui înfloritoare în timpul „marei mut”) și devine un film de referință al genului.

Mecanismul hollywoodian funcționează cu maximum de randament (cantitativ), dar un critic german, Curt Riess, aflat în vizită la Hollywood, poate face afirmația că „Cetatea filmului are nevoie de 600—700 de scenarii anual, la care lucrează peste 700 de autori, dar în filme nu poți găsi șapte idei pe an.” Este, de altfel, perioada în care apare și denumirea de „cinema comercial”. Studiourile iau aspectul de uzine, cu mii și chiar zeci de mii de salariați, platourile se întind pe kilometri pătrați, iar peliculele se măsoară în kilometri.

Odată cu reînvierea, sub o formă mai atenuată, a star-system-ului își face apariția și „presa de suflăt”, o serie de reviste ilustrate a căror activitate urmărește mai mult viața vedetelor decât problemele creației cinematografice propriu-zise.

Filmul este dominat de un fel de „realism funcțional” căutându-se o aliere a moștenirii lăsată de „marele mut” cu posibilitățile oferite de „filmul vorbit” și apar actori de o nouă dimensiune ca Humphrey Bogart, E.G. Robinson, Clark Gable, Cary Cooper și mulți alții. Odată cu ei apare o serie de regizori „pervoși și eficace”. Ei se impun ca povestitori in-

comparabili: Hathaway, Walsh, etc. Se reanimă și „serialul” (care cunoscuse o primă epocă de înflorire în filmul mut), după cum se încearcă o reluare a povestirilor din filmul mut, adaptate la condițiile filmului vorbit.

● 1939

— anul declanșării celui de-al doilea război mondial este dominat, din punct de vedere cinematografic, de două evenimente: ultimul film al Gretei Garbo, **Ninotchka** și primul film cu record de încasări pe plan mondial **Pe aripile vântului**. Anii războiului camuflează, prin forța împrejurărilor, o criză latentă (o nouă criză) a Hollywood-ului. Pe de o parte se dă o luptă pentru a se depăși carcanul story-ului comercial prin scenarii considerate a „mai intelectual” și pe baza cărora se impune o acțiță ca Bette Davis (deja două Oscaruri la acea vreme) și un regizor ca William Wyler. Filmele lor dobândesc nu numai succes de stimă, dar și de public. Pe de altă parte, însă, marea miză a studiourilor, comedia muzicală, cu toată prezența lui Fred Astaire, stagnează. Se recurge la o nouă „idee tonică”: lansarea de vedete pentru copii, Sonja Henie, și chiar a vedetelor copii — Shirley Temple, Mickey Rooney, Judy Garland. Este perioada în care un serial destinat publicului tânăr **Familia judecătorului Hardy** cunoaște un succes ieșit din comun.

De reținut că de aproximativ un deceniu aproape întreaga producție cinematografică este controlată de cinci trusturi denumite „majors” — MGM, Paramount, Warner, Fox, RKO și de trei „minors” — Universal, United Artists, Columbia.

● 1940

— Sosesc la Hollywood alți europeni alungați de nazism: Renoir, Clair, Duvivier, Ophüls.

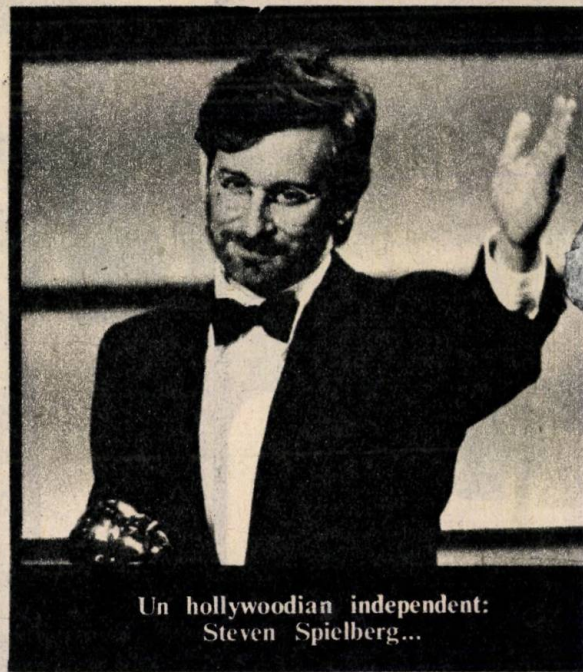
Hitchcock care se afla la Hollywood își începe sub semnul antinazismului, faza lui cea mai spectaculoasă dar al doilea „Oscar” îl cucerește cu un film considerat a fi de o factură comercială **Rebecca**.

În aproape o jumătate de secol de carieră **Alfred Hitchcock** a turnat peste 50 de filme (între care **Notorious**, **39 de trepte**, **Pășările etc.**). A contribuit la lansarea unor acțițe care

nu se impuseseră pînă atunci (Maureen O'Hara, Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Shirley Mac Lane, Grace Kelly). A influențat puternic arta filmului hollywoodian pe toate planurile, fie că e vorba de construcția scenariilor, de alegerea și dirijarea actorilor, ori de subtilități de regie sau de crearea a suspensului. Se poate vorbi chiar de o invenție a sa acest „suspense filmic.”

Deși prețuit în timpul vieții sale, nu s-ar putea spune că lecția lui de cinematograf a fost spontan, deplin înțeleasă și preluată. Astăzi în America și nu numai în America, opera și personalitatea realizatorului englez care a făcut carieră la Hollywood se bucură,

unde vestitul studiu al tîrîrului pe atunci realizator **Francois Truffaut** — bazat pe o lungă și fecundă discuție cu creatorul suspensului, Hitchcock, — rămîne pînă astăzi o lucrare inegalată. Privirea lui Truffaut îl situează pe **Alfred Hitchcock** în rîndul acelor atît de prețuiți, dar și atît de puțini care au fost cu adevărat înnoitori și modelatori ai artei cinematografice. Iată, de pildă, una din atît de spectaculoasele, dar, în primul rînd, atît de precise afirmații pe care le face realizatorul francez: „Cineștii americani care au debutat după 1930 n-au căutat să exploateze nici măcar o zecime din teritoriul defrișat de **Griffith** și nu-mi pare deloc exagerat să scriu că de la



Un hollywoodian independent:
Steven Spielberg...

însă de o atenție cu totul ieșită din comun atît printre realizatori cît și printre teoreticienii care vîd și-l proclamă acum pe **Alfred Hitchcock** drept modelator al filmului hollywoodian, modelatorul cel mai autentic după zeci de ani de la primul mare modelator al filmului de peste ocean, **Griffith**. De semnalat însă aici, că importanța operei și gândului artistic hitchcockian au fost sesizate cu destul de mulți ani în urmă, în orice caz înaintea americanilor, în toată complexitatea și grandezza lor, în Europa și în primul rînd în Franța

apariția sonorului, Hollywoodul n-a produs nici un mare temperament vizual, cu excepția lui **Orson Welles**. Cred, cu toată sinceritatea, că dacă cinematograful ar trebui, peste noapte, să se lipsească de orice bandă sonoră și să redevină cinematograful hollywoodiană, **Howard Hawks**, **John Ford** și **Alfred Hitchcock** îmi par a fi singurii moștenitori ai se-

cretelor lui Griffith. Cum să nu te gîndești atunci, plin de melancolie, că odată cu sfîrșitul carierei lor s-ar putea să se vorbească despre acestea ca despre niște „secrete pierdute...”

Și tot Truffaut scoate în relief — aceasta se întîmpla în anul 1969, — importanța anume a artei hitchcockiene pentru cinematograful american. „Cinematograful lui Hitchcock — poate că nu este întotdeauna exaltant, dar te îmbogățește întotdeauna, dacă ar fi să pomenesc doar de luciditatea înspăimîntătoare cu ajutorul căreia denunță el ultragiile pe care oamenii le aduc frumuseții și purității. Dacă dorim ca în epoca lui Ingmar Bergman să acceptăm ideea

John Ford realizează tot în acest an 1940 filmul social inspirat de anii crizei de la începutul deceniului: **Fructele miniei**.

Este însă anul în care Chaplin oferă publicului din întreaga lume **The Great Dictator** cunoscut mai frecvent sub titlul **Dictatorul**.

Și tot acum descinde la Hollywood o strălucită personalitate nu numai a filmului ci a vieții culturale americane: Orson Welles care începe filmările la **Cetățeanul Kane**, film ce va apare pe ecrane în anul următor. Welles este artistul care impresionează cel mai mult prin cutezanța, cultura și înariparea gîndului său. Este primit la Hollywood cu un sentiment de imens respect amestecat însă și cu o uită

adaptîndu-se problemelor și temelor la ordinea zilei. Trei regizori considerați discipoli ai lui Lubitsch se impun ca realizatori de primă dimensiune: Preminger, Mankiewicz și Wilder în timp ce actorul în plină ascensiune este și va rămîne pentru multă vreme Humphrey Bogart. El devine un fel de personaj mitic și împreună cu Lauren Bacall formează un cuplu adulat. Tot în această perioadă se impune ca realizator Vincente Minnelli.

● 1946

— Evenimentul cinematografic nu este un film ci o lege: aceea împotriva trusturilor „majors” care obligă marile companii să-și separe activitățile de producție de

Domnul Verdeux și Doamna din Shangai. Noi nume de realizatori: Kazan, Dmytryk, Dassin și Mann vestesc nu numai noi povestiri cinematografice, dar și o nouă dimensiune a filmului hollywoodian. Totul este, însă, umbrit de apariția mult detestată „comisii pentru cercetarea activităților anti-americane”. În Cetatea filmului și nu numai în ea atmosfera este irespirabilă, presa se ocupă mai mult de victimele „activităților” acestei comisii decît de filme. Cu toate acestea Hitchcock își continuă ascensiunea, Vidor se instalează printre realizatorii importanți, iar Kramer își face debutul.

Un singur nume actoricesc în acești ani: Marilyn Monroe, dar un nume care



și doi new yorkezi
Woody Allen (cu Diane Keaton) și Martin Scorsese

ca cinematograful nu este mai prejos de literatură, cred atunci că este cazul să-l clasăm pe Hitchcock — dar de ce trebuie, în definitiv, să-l clasăm? — în categoria acelor artiști neliniștiți cum au fost Kafka, Dostoievski, Poe. Acești artiști ai anxietății nu pot, desigur, să ne ajute să trăim, pentru că lor înșile le-a venit greu să existe, dar menirea lor este să ne facă să împărțim ceea ce-i bîntuie pe ei. Și astfel, chiar fără voia noastră eventual, ei ne ajută să ne cunoaștem mai bine, ceea ce constituie țelul fundamental al artei.”

suspiciune. La vremea respectivă părea că va deveni marea cineaș americană și idealul studiourilor și publicului american. Dar tot Orson Welles, într-o reflecție nu lipsită de premoniție, avea să spună pe un ton glumet: „În California o duci extraordinar de bine dacă ești portocală”.

Presa înscrisă ca o victorie Solimul maltez al lui John Huston și se vorbește destul de amplu despre revenirea pe platouri a lui Sternberg, revenire ce nu va însemna și o relansare.

În toată perioada războiului producția nu scade,

cele legate de difuzarea filmelor.

Curentul în cinematografie este acum spre filmul psihologic iar „marea lovitură” o dă filmul **Gilda**. Westernul revine în forță pe firmament, mai ales cu John Ford — **Draga mea, Clementine**. Dar genul care surprinde cel mai plăcut, acum, după război, este comedia muzicală: **Ziegfeld Follies** al lui Minnelli care cunoaște un succes urias. Anul imediat următor, 1947, înregistrează o creștere a ritmului în activitatea studiourilor. Două filme se înscriu ca foarte importante:

capătă spontan o rezonanță uluitoare.

● 1950

înregistrează o mare expansiune a „drive-in”-urilor adică a cinematografulor în aer liber.

Singurele aspecte care se impun prin dinamica lor sînt de factură organizatorică: separarea radicală a circuitului de sală de companiile „majors” și creșterea vertiginosă a numărului de „drive-in”uri.

Eyeningimul însă de tristă memorie în viața Hollywoodului este campania macarthystă căreia îi cad victimă o seamă de realizatori după cum alții se compromit denunțându-și colegii de breasă.

Ofensiva tv ia prin surprindere pe magnatul Hollywoodului și își impune autoritatea ca și stilul ei. Producția studiourilor scade la 300 de filme anual.

Ca o „incununare” a declinului hollywoodian, Charlie Chaplin părăsește America, victimă și el a faimoasei „comisii”.

Pe la jumătatea deceniului șase avea să se producă o primă și mai articulată reacție a marilor producători hollywoodieni spre a găsi o modalitate de colaborare cu televiziunea. Realizatorii se refugiază în povești pline de lirism amestecate cu angoasă. În acest climat irumpe pe firmament o personalitate care se impune fulgerător: James Dean. „Eroul care poartă în al răul secolului” cum s-a spus despre el, personaj reprezentativ și pe loc adoptat de tinăra generație, Dean a adus pe ecran propria lui angoasă existențială, dar a impus și o nouă dimensiune atât a personajului filmic cât și a interpretării.

● **1960** Din producția în care genurile își pierd specificul puține filme se salvează.

Pe acest fundal se impune o nouă personalitate regizorală: John Cassavettes care regizează, la New York și nu la Hollywood, un film destinat să facă școală și epocă: *Umbre*.

● **1965—70** Se poate constata o mutație în activitatea studiourilor hollywoodiene în ce privește relația cinema-televiziune. Se produce într-un ritm mai susținut, dar cu precădere filme pentru micul ecran. Televiziunea începe să-și impună și proprii ei realiza-

tori — numitul „nou val al televiziunii” — care aduc modificări sesizabile în modul de a filma și de a povesti în imagini. Serialele și folioarele tv sînt la modă (sînt și astăzi). Mai ales acele „soap-operas” destinate, în special, casnicilor, difuzate atât dimineața cit și după amiaza și care le oferă acestora un fel de viață paralelă ce seamănă cu a lor, dar este mai romantisă și mai palpitantă.

● **Anii 70** se inscriu sub impulsul evident al Hollywoodului de a-și recupera puterile pierdute. Noul producător mai inventiv în ce privește stabilirea modalității de conlucrare cu televiziunea, dar — cum remarcă analiștii — mult mai lipsit de simțul spectacolului și de fantezie, caută totuși să imprime un ritm mai viu producției destinată marelui ecran. Apare un tip nou de cineast care trezește tot mai mult interesul și-și atrage respectul: cineastul independent. Se produce un reviriment și în frecventarea sălilor de cinema și a „drive-in”-urilor. Către sfîrșitul deceniului producția pentru marele ecran cunoaște o creștere sensibilă. Dar impunîndu-se bugete tot mai spectaculoase (acesta este „secretul” noli generații de producători; spectaculos prin cheltuielile de montare) producția de film intră în circuitul marilor forțe financiaro-bancare. Suprema aventură începe să fie „goana după buget”.

● **198...** Privirea pe care am încercat-o asupra cinematografului hollywoodian nu este, bineînțeles, decît parte a fenomenului cinematografic american pentru că nu ne-am referit decît la filmul de ficțiune, n-am abordat nici documentarul, nu ne-am oprit la filmul experimental și,

înainte de toate, n-am adus în vizor și celălalt cinematograf de ficțiune care se produce înafara Hollywoodului, pe coasta de est, adică a Atlanticului, și în primul rînd la New York. Existența însă a acestui alt cinema american, dar ne-hollywoodian, nu este un fenomen izolat și lipsit de consecințe pentru ansamblul artei cinematografice din S.U.A.

Dacă acum două decenii Truffaut a formulat ipoteza catastrofică „a pierderii secretelor artei cinematografice prin dispariția unor realizatori” astăzi se poate face afirmația că acele secrete nu s-au pierdut ci au fost moștenite și că realizatori ca Woody Allen, Milos Forman, Steven Spielberg Francis Coppola caută, fiecare în alt fel și din alt unghi, să pună arta a șaptea în acord cu o nouă epocă. Allen este new york-ez prin definiție și vocație și, cel puțin pînă acum, se declară ostil concepției pe care el nu o numește hollywoodiană ci, cu un sens pejorativ, „californiană”. În creația lui Allen este evidentă, pînă la obsesie, dorința de a pune filmul alături de marea artă scrisă, pictată sau transcrisă pe portativ. Woody Allen are ceva comun cu Orson Welles în măsura în care nici el nu este înțeles decît de un public restrîns deși, aparent, pare a fi adulat de toată lumea. El are însă șansa, pe care Welles n-a avut-o, de a face film după film, și de a face film la el acasă, nu în peregrinări, adesea precare ca acelea pe care le-a cunoscut Welles. Este evident însă un fel de „complex european” în arta lui Allen, un element nou în filmul de peste ocean, element care intrerupe sensul unic al influențării și al concepției de film ca artă, existent o bună bucată de vreme.

Și încă un cuvînt despre creația lui Allen: dacă un film, să zicem, ca *Portocala mecanică* este receptiv spontan de un mare număr de spectatori, unul realizat de Allen solicită imperios un anumit grad de cultură a spectatorului.

Francis Ford Coppola depune o mare energie ca să descopere locul filmului în civilizația americană contemporană. El pare obsedat de ideea că invenția artistului și a tehnicianului trebuie să se afle într-o stare de cunoaștere reciprocă spre folosul, bineînțeles, al cineastului.

Martin Scorsese este, as

spune, temperamentul meridianal al filmului american și totodată omul care introduce o „privire neorealistică” într-o lume în care cinematograful de pînă la el fixase adevărate canoane vizuale.

George Lucas nu poate fi discutat decît în tandem cu Steven Spielberg cu toate că personalitatea lui este deplin marcată în filmul american contemporan.

Milos Forman vine în cetatea filmului încărcat de acea sensibilitate care pentru Truffaut era reprezentată de dimensiunile Kafka, Dostoievski, Poe. Judecînd însă cei puțin după *Zbor deasupra unui cuib de cuci* or *Ragtime* (subiect tipic american, tratat cu mijloace tipic europene) Milos Forman nu se adaptează el ci adaptează arta povestirii în imagini indiferent în contextul în care se află plasat.

În sfîrșit, dar nicidecum în ultimul rînd Steven Spielberg, cineast apărut sub zodia televiziunii (sau cum i se spune în America ultimele generații de realizatori: „Tv babies”). Spielberg nu se integrează în sistemul hollywoodian deși lucrează la Hollywood. Cea mai obișnuită afirmație înținită la adresa lui este că „Spielberg a dat lovitură” (deși ar fi prematur să se spună cine a dat lovitură și cine a profitat de pe urma ei). Steven Spielberg a adus în cinematograful de pe coasta de vest un alt spirit care nu e acela al Cetății filmului. El are o altă viziune despre narațiune prin imagine căreia, datorită cunoașterii posibilităților imense oferite de cuceririle tehnice, el îi remodelează funcția dramatică: are o altă înțelegere față de exigențele publicului de astăzi; are o altă exigență față de limbajul cinematografic pe care caută să-l aducă la specificul lui după decenii de „împrumuturi de la alte arte” care-l făceau să se mulțumească cu caracterul său sincronic.

Filmul cel mai reprezentativ al lui Steven Spielberg este, în acest sens *Duel pe autostradă*. Și aici apare el ca un continuator al lui Hitchcock, iar întîlnire de gradul trei și E.T. ne pun în situația de a-l plasa printre modelatorii limbajului cinematografic și prin aceasta avînd o funcție similară aceleia pe care a avut-o Griffith.

Mircea
ALEXANDRESCU

O privire ne-hollywoodiană asupra unui
Cuib de cuci (de Milos Forman cu Jack
Nicholson)



lumea văzută
cu ochi de cineast

Un scriitor albanez la Paris

În drum
spre locul de întâlnire
cu realizatorii filmului
inspirat de romanul său,
scriitorul albanez
confruntă
ce știe
cu ce vede
în „orașul lumină“

Mă invitase la dejun scenaristul Generalului armatei moarte, Jean Claude Carrière. Când, cu o zi înainte, mi-a spus adresa, strada Victor Massé, numărul 5, a adăugat: „Este mai ușor să veniți cu metroul. Coboriți la Pigalle.“ Am făcut, pare-se, o grimasă ciudată, pentru că el mi-a mai zis, zîmbind: „Vă miră cartierul? Veți vedea, este foarte frumos.“

Deși l-am contrazis spunându-i că nu este vorba de așa ceva, în realitate mi s-a părut curios că un scenarist de talia lui Jean-Claude nu-și alesese un cartier mai select.

De la hotelul în care locuiam, în apropiere de Champ-de-Mars, s-a dovedit, într-adevăr, a fi mai ușor să ajung la destinație cu metroul.

Pe la unsprezece și jumătate am coborât în stația Pigalle și am ieșit în stradă. Pentru prima oară vedeam rău-famatul cartier ziua și totul a fost atât de neașteptat, încât am crezut, pentru un moment, că greșisem stația. Nu era însă așa. Mă aflam chiar în Pigalle, doar că nu era noapte.

Ca toți străinii ce ajung la Paris, împins de curiozitate, colindasem în câteva seri străzile și piețele din Pigalle, mai mult pentru a mă convinge cu ochii mei asupra celor citite sau auzite despre cartier: faimoasele cabarete, proxeneții așteptînd dinaintea localurilor și încercînd să atragă clienții, dar mai ales prostituțiile. La prima vedere toate acestea te impresionează, apoi cad în banal. Ziua însă lucrurile păreau altfel.

Păseam încă uimit pe stradă spunîndu-mi că nu poate să existe, nu numai la Paris, dar năicăieri în lume un cartier ca acesta, atît de diferit la extremitățile zilei. Nici urmă de reclame porno, de femei etalîndu-și goliciunea, de lumini multicolore sau de altele de același fel, care să-ți atragă atenția că acolo s-ar afla cartierul plăcerilor și al viciului. Trecători ca toți trecătorii, magazine ce vindeau lucruri obișnuite, ba chiar, și asta m-a mirat din cale-afară, copii cu geanta sub braț întorcîndu-se de la școală.

Celălalt Pigalle, cel al orelor de noapte, dormea asemenea unei jivine ostenite, ascunzîndu-și privirile flămînde sub pleoape.

Nu mi-a fost greu să găsesc strada Victor Massé și nici locuința lui Jean-Claude. Ceva aparte, ce se făcea simțit încă din strada liniștită, se accentua apoi în curtea interioară, de o parte și de alta căreia se găseau alte clădiri. Ce-ți atragea atenția, mai ales, în locuința cu doua etaje a lui Carrière, mi-a provocat, probabil, o nouă grimasă neobișnuită, pentru că Jean Claude, ieșindu-mi în întîmpinare, pronunța chiar cuvintele ce-mi stăruiau în minte:

— Ți se pare straniu, nu-i așa?

Într-adevăr, peisajul din jur era puțin straniu: curtea pardosită cu dale, scara de piatră conducîndu-te în fața ușii și arborele desfrunzit din apropiere.

— Ceva mai tîrziu ți voi arăta casa, îmi promise Jean-Claude, acum însă mai am doi oaspeți în birou. Hai sus.

Biroul de la etajul întâi era spațios, poate ceva cam gol. În jurul unei măsuțe rotunde încărcate cu hîrtii și reviste seșeau, în picioare, un regizor german, cu care Jean-Claude punea la punct ultimele detalii ale unui scenariu, și o femeie urîtă, la prima vedere, de o urîtenie greu de descris, care te făcea să te îndoiesti de proprii tăi ochi, pînă cînd femeia deschidea gura să spună ceva și atunci devenea, într-adevăr, urîtă...

După ce m-a prezentat, Jean-Claude și-a continuat dialogul cu regizorul, care părea nemulțumit de ceva și nervos. Femeia le urmărea vorbele zîmbind, în așteptarea momentului în care avea să intervină în discuție. Discutau despre alegerea actorului principal pentru un film care, după toate probabilitățile, era înaintea primului tur de manevră. În cele din urmă femeia se băgă în vorbă.

— X (am uitat numele actorului) este cel mai potrivit. E senzual. Zîmbetul de pe față îi cresc, făcînd-o mai enigmatică, asemenea celui care, spunînd ceva, dă de înțeles că nu a spus chiar totul, că partea cea mai importantă a gândului o ține doar pentru el. Sînt femeie, înțelegi ce vreau să spun, și, ca femeie, vă asigur că X este extrem de atractiv din punct de vedere senzual.

Jean-Claude o scrută rapid cu niște ochi ce păreau în permanență obosiți, în vreme ce regizorul nu-i dădu nici o

atenție. Femeia își întoarse zîmbetul spre mine și asta chiar în secunda în care, după ce mă îndoisem o vreme de urîtenia ei, o găseam din nou urîdă.

Cei doi își continuă discuția despre actor și eu, așteptînd să ia sfîrșit această parte care mă plictisea, am privit curtea prin geamurile imense ale biroului ce păreau, în absența perdelelor, că absorb peisajul de afară.

— Insist pentru X, interveni femeia din nou. Înțeleg foarte bine că privești problema doar din punct de vedere profesional, dar eu...

Regizorul o privi tulbure și cu o nemulțumire vădită.

— Este a patra oară cînd repeți că ești femeie, de parcă te-ai îndoi chiar tu de asta, zise într-o franțuzească stîlăcită, ce părea și mai urîdă din cauza tonului aspru.

Figura zîmbitoare a femeii deveni de un cenușiu metalic.

Nu mi-aș fi dat seama că a plecat de lîngă noi, dacă nu l-aș fi auzit pe regizor spunînd:

— Ce idioată!

În curînd a plecat și el, iar Jean-Claude îmi zise:

— Iată că am terminat cu munca. Vino să-ți arăt casa.

Locuința era mare, veche și ădărcum lipsită de confort, așa cum am mai văzut și la alți intelectuali francezi. Avea totuși un ce aparte, ceva ce m-a impresionat și mi-a amintit de casa mea din Gjirokastrë, deși n-avea nimic comun cu ea, exceptînd ungherele întunecoase ale coridorului ce păreau a nu duce nicăieri.

— La capătul culoarului acesta este apartamentul în care a locuit adesea cînd venea la Paris, Luis Bunuel, îmi zise Jean-Claude. Dacă vrei, de mine poți să te instalezi aici.

— Mulțumesc, i-am răspuns, poate altă dată.

Apartamentul era în nota dominantă a întregii case, la fel de întunecos, de pustiu și mohorit. Mai ales mohorit.

Jean-Claude ridică stururile la una dintre ferestre. Am zărit atunci curtea pardosită cu dale, porțile caselor vecine, oamenii, intrînd și ieșind.

— Bunuel, cînd a privit, pentru prima oară, curtea de jos, a plîns și a zis: „Chiar ca pe vremuri”, îmi șopti Jean-Claude.

Am observat că și mie îmi amintea de orașul natal, deși n-aș fi putut spune prin ce.

Pe la ora unu am coborît pentru dejun. Masa fusese așezată în livingul încăpător de la parter. Prin geamurile înalte se vedea uin crîmpel de curte, cu pomul dezgolit.

În vreme ce soția și fiica lui Jean-Claude puneau farfuriile pe masă, am rămas cu privirea ațintită asupra pomului cel trist.

— Parcă ar fi din Cehov, nu-i așa? mă întrebă amfitrionul.

Cu o seară înainte văzusem, împreună, spectacolul cu „Livada de vișini”, ale cărui dialoguri fuseseră re-traduse de Jean-Claude și în care juca și Michel Piccoli. Pentru a întregi atmosfera de paragină și degradare, Peter Brook, venit special de la Londra pentru a monta spectacolul, închiriasse teatrul „Bouffe du Nord”, care era în reparație. Spectatorii pătrundeau în sală printre schele, zidu-

rile erau pline de var, zgirieturi și găuri prin care urma să fie trase cablurile instalației hidraulice, într-un cuvînt, teatrul semăna cu o casă părăsită.

Spectacolul a fost extraordinar. La sfîrșit, am rămas o bucată de vreme în grupul în care se aflau Jean-Claude, Michel Piccoli, Peter Brook și ceilalți actori. Am întrebato ceva pe soția lui Peter Brook, care jucase rolul principal în piesă, și, spre uimirea mea, am constatat că ea, deși vorbise pe scenă două ceasuri în limba franceză, de fapt nu știa nici măcar un singur cuvînt franțuzesc.

Am mers, apoi, împreună cu Michel, soția sa și Jean-Claude la restaurantul „Ciboulette”, în apropiere de Beaubourg, unde trebuia să ne întîlnim și cu Marcello Mastroianni, abia sosit în Franța.

Deși se făcuse tîrziu, localul era foarte animat. Unii dintre cei prezenți fuseseră la spectacolul de la „Bouffe du Nord” și-l salutau pe Michel.

Mastroianni a venit pe la miezul nopții. Îl cunoscusem cu un an în urmă, acasă la Michel, și acum îmi păru neschimbat.

— Cum stați cu filmul? m-a întrebat de cum s-a așezat lîngă noi.

— Așa și așa, i-am răspuns.

El a dat din cap.

— Mi-aduc aminte, era chiar după nașterea fiică-mi, cînd mi s-a propus pentru prima oară să joc rolul generalului tău. Sînt nouă ani de-atunci și iată, încă nu l-am jucat.

Am discutat un timp despre film și Jean-Claude, care tocmai lucra la o nouă variantă de scenariu, spuse ceva legat de primele noastre proiecte.

— Marcello are o fată cu Catherine Deneuve, știi? m-a întrebat Michel, de vizavi. E singurul lui copil.

Cu o altă ocazie, Michel mi-a povestit că, în momentul despărțirii de Catherine, deși avea patruzeci și opt de ani, Marcello a suferit ca un adolescent. Venea, întruna, la Paris, simțea nevoia de a fi consolată.

Mastroianni e unul dintre preferații

mei, dar nu pentru asta cele povestite de Michel mi s-au părut extraordinare. A fi în stare să suferi astfel, la vîrsta lui și în culmea celebrității, denotă calități rare. Era apoi de o noblete fără seamăn supunerea lui în fața durerii omenești, făcută, parcă, pentru muritorii de rînd, nu pentru cei aleși, ca el.

— Cînd aveam doisprezece-treisprezece ani am văzut, pentru prima oară, albanezi, mi-a spus el printre altele. Era o companie din garda regală, în veșminte tradiționale, încarturită într-o cazarmă din apropierea cartierului în care locuiau pe-atunci. Mi-amintesc chiar și un cuvînt albanez, mi se pare **shkraps**. Există așa ceva în limba voastră?

— Shkraps? am repetat eu. Poate...

— Era ceva în legătură cu fumatul. Îl foloseau cînd...

— Aha, **shkraps**, c'est alouette, m-am duminat imediat.

— Exact, a zîmbit Mastroianni.

Am părăsit localul pe la unu și jumătate noaptea.

— Vino mîine la dejun, mi-a spus, la despărțire, Jean-Claude.

Terminaserăm de prînz și eram la cafea. Priveam fără nici un motiv curtea interioară peste care se îndesau umbrele serii. Doi bătrîni ce se salutau ridicîndu-și pălăriile negre grăbeu, parcă, înserarea.

— Am redescoperit un obicei aproape uitat la Paris, mi-a zis Jean-Claude. Primim oaspeți fără telefonul prealabil, în fiecare după-amiază, începînd cu ora cinci.

— Așa? am spus eu și, fără să vreau, am privit ceasul. Era patru și jumătate.

Jean-Claude vru să spună ceva, dar fu întrerupt de soneria de la intrare. Figura îi înflori într-un zîmbet larg. Își privi și el ceasul, puțin mirat că mușafirii veneau înaintea orei obișnuite.

Din coridor se auzi glasul cunoscut, cald al lui Michel Piccoli. Întră respirînd precipitat, ceea ce se potrivea de minune bonomiei sale.

— Ați dejunat? Perfect, înseamnă

Un autor pentru toate meridianele

Ismail Kadare (n. 1936) este, poate, cel mai reprezentativ scriitor albanez contemporan. Debutînd ca poet, în 1958, Kadare își dă adevărata măsură a valorii abia odată cu apariția primelor romane („Generalul armatei moarte”, 1967, „Cetatea” și „Cronică în piatră”, 1970), urmate de cîteva volume de proză scurtă, dintre care ultimul, „Vremea scrisului”, premiat de Uniunea Scriitorilor și Artiștilor din Albania în 1986. Comparat adesea cu Gabriel Garcia Marquez și Günter Grass, cu apariții editoriale frecvente și de ținută și în mari edituri europene.

Povestirea „O după-amiază la Paris”, făcînd parte din volumul premiat anul trecut, relatează întîlnirile scriitorului cu realizatorii francezi ai filmului „Generalul armatei moarte”.



că nu vă deranjez, a zis bucuros. Știi ceva? Aveam, e-adevărat, niște treburi în seara asta, dar, cum stăteam eu așa, ce mi-am spus? Cine știe ce chestii interesante discută el acolo și m-a cuprins invidia. E o după-masă numai bună pentru birfă, nu-i așa? Și... iată-mă-s.

—Ai făcut foarte bine, îl aprobă Jean-Claude.

Pe mine m-a desfatat întotdeauna prezența lui Michel. Ne-am întâlnit de multe ori, fie în apartamentul lui din Mac-Mahon, fie la restaurant sau la ambasada noastră, ori pe stradă, unde oamenii întorceau capul după el, sau în vreo cafenea, cind era imposibil să nu i se ceară autografe, și totuși aveam mereu impresia că timpul petrecut împreună s-a scurs nemaipomenit de repede. De câte ori am venit la Paris, întâlnirile cu el au fost printre cele mai mari bucurii ale mele. Dimineața, în jurul orei opt, mă suna la hotel și mă întreba: „Te-ai sculat? Ce-ai de gând să faci azi? Dacă ești liber, treci pe la mine în jurul orei unsprezece, apoi vom dejuna împreună.”

În biroul lui lung, tapetat în culoarea laptelui, stăruia o lumină caldă, mângâietoare. Acolo l-am cunoscut pe Mastroianni.

Michel a cerut o cafea, după care am discutat despre filmul nostru, despre Claude Durand, un amic comun care tocmai fusese numit președinte la „Fayard”, despre avocatul K., apărătorul drepturilor mele, asupra filmului, împotriva a două întreprinderi cinematografice.

— Să nu te îndoiești de faptul că va câștiga repede procesul, mi-a spus Michel. Este unul dintre cei mai faimoși avocați din Franța. Îl cunosc, l-am văzut pledînd în câteva rînduri. Ca actor, n-am avut decît de câștigat urmîrindu-i mimica și gesturile.

La ora cinci a sunat telefonul. De cum duse receptorul la ureche, figura lui Jean-Claude se posomorî. Extenuarea, a cărei exteriorizare o împiedica anevoie, i se așternu pe față.

Murise René Clair și Radiodifuziunea franceză îi solicită lui Jean-Claude o scurtă declarație la telefon. Zguduit, dădu declarația și, închizînd, vru să mai spună sau să îndrepte ceva, dar renunță și făcu un gest cu mîna care ar fi putut să însemne: ce importanță mai are?

Am discutat un timp despre René Clair. Amîndoi lucraseră cu el și-l cunoșteau foarte bine.

Pe la cinci și ceva se auzi cunoscuta sonerie de la intrare. A intrat o pereche, soț și soție, poate rude, pentru că stăpîna casei îi invită într-o altă cameră. Peste cîteva minute veni altcineva, unchiul soției lui Jean-Claude, care fu pofțit tot în odaia de alături.

Următorul vizitator rămase cu noi. Trebuie să fi fost din lumea filmului, căci se cunoștea cu gazda mea și cu Michel. O bucată de vreme s-a discutat iar despre René Clair. Noul sosit nu știa nimic despre moartea marelui regizor. Veni, în schimb, cu o altă veste proastă, pe care ezită la început să o comunice. În cele din urmă spuse:

— Poate nu știți, Gérard a înnebunit.

— Cum? făcură cei doi.
Celălalt privea în gol.

S-a dus la primărie să se însorească cu propria lui mașină. Acolo s-a pus pe urlat: „Ce vă holbați așa la mine? E o Lancia, nu vedeți? Dacă ar fi fost vorba de un Citroën, mai ziceam să mă bănuți de...”, dar așa? E de sex femeiesc, sau nu? Ce dracu mai vreți? Iată și permisul, totul e în ordine.”

— L-au internat? întrebă Michel.

— Da. A fost deprimant. Au trebuit să-l lege chiar sub ochii familiei.

Un timp discuția s-a fragmentat.

Afară se inserase. Curtea, cu locatarii ei ce intrau și ieșeau, era în semiobscuritate. Poate că oamenii se și salutau, și bătrînii cu siguranță că o făceau, pentru că pălăriile lor negre se mișcau evident. Puțin obosit cum eram, am fost tentat să-mi închipui că pălăriile acelea făceau parte din mecanismul misterios ce aducea noaptea de departe, din sfere inaccesibile, și o pogoră peste curtea pardosită cu dale, iar întunericul părea croit exact pe măsura curții.

De ce-o fi plîns oare Bunuel?

Era o liniște ce te făcea să uiți că în jurul acestei oaze se întindea cartierul Pigalle.

Se întunecase de tot cînd, împreună cu Michel, am cerut voie să plecăm. Strada Victor Massé era cufundată în liniște, dar, ceva mai departe, pe străduțele din jurul pieței Pigalle, apărură primele prostituate. În întuneric, încă nefăcînd parte din noapte, păreau altceva decît erau, buimace, păstrînd încă puțin din somnul zilei. Cu toate acestea, le simțeam privirile lunecoase. În vreme ce mă pregăteam să-i istorisesc companionului meu întâmplarea cu Bunuel, dintr-un colțon de stradă auzirăm o voce de femeie:

Am întors capul și am ris amîndoi cînd am văzut că ne strigase una dintre „fete.”

— Iată-l pe Michel Piccoli, exclamă o alta.

Michel ridică din umeri și, fără să mai întoarcem capul, am ris din nou în surdina.

Nu le mai auzisem, vreodată, vorbind astfel. Tăcute, cu ochii marcați puternic cu rimel, ca pentru a-i face să distoneze cît mai mult cu restul feței, fixau trecătorii adresîndu-le, cel mult, o invitație „sotto voce.”

— Privește-mă o clipă, Michel, strigă una din apropiere.

— Crede-mă, mă cunosc ca actor, nu ca client, rise Michel.

Totuși am grăbit pasul.

— Nu mă mai placi? Hi-hi-hi.

— La naiba, am uitat unde-i parcată mașina, spuse Michel privind în stînga și-n dreapta.

Ele continuau să comenteze, una ici, alta colo. Curînd ne pomenirăm furișîndu-ne amîndoi aproape panicat pe o străduță lăturalnică.

Ne-am oprit în fața unei stații de metrou, „Blanche” mi se pare, și am coborît fără multă vorbă.

— O să vin mîine să-mi iau mașina, zise Michel.

Era oră de vîrf și, în învălmășeala din vagon, mi-am amintit de întâmplarea cu Bunuel; zgomotul din metrou, aglomerația și curiozitatea din jurul nostru mă împiedicaseră însă să o povestesc.

Ismaïl KADARE
Februarie 1985

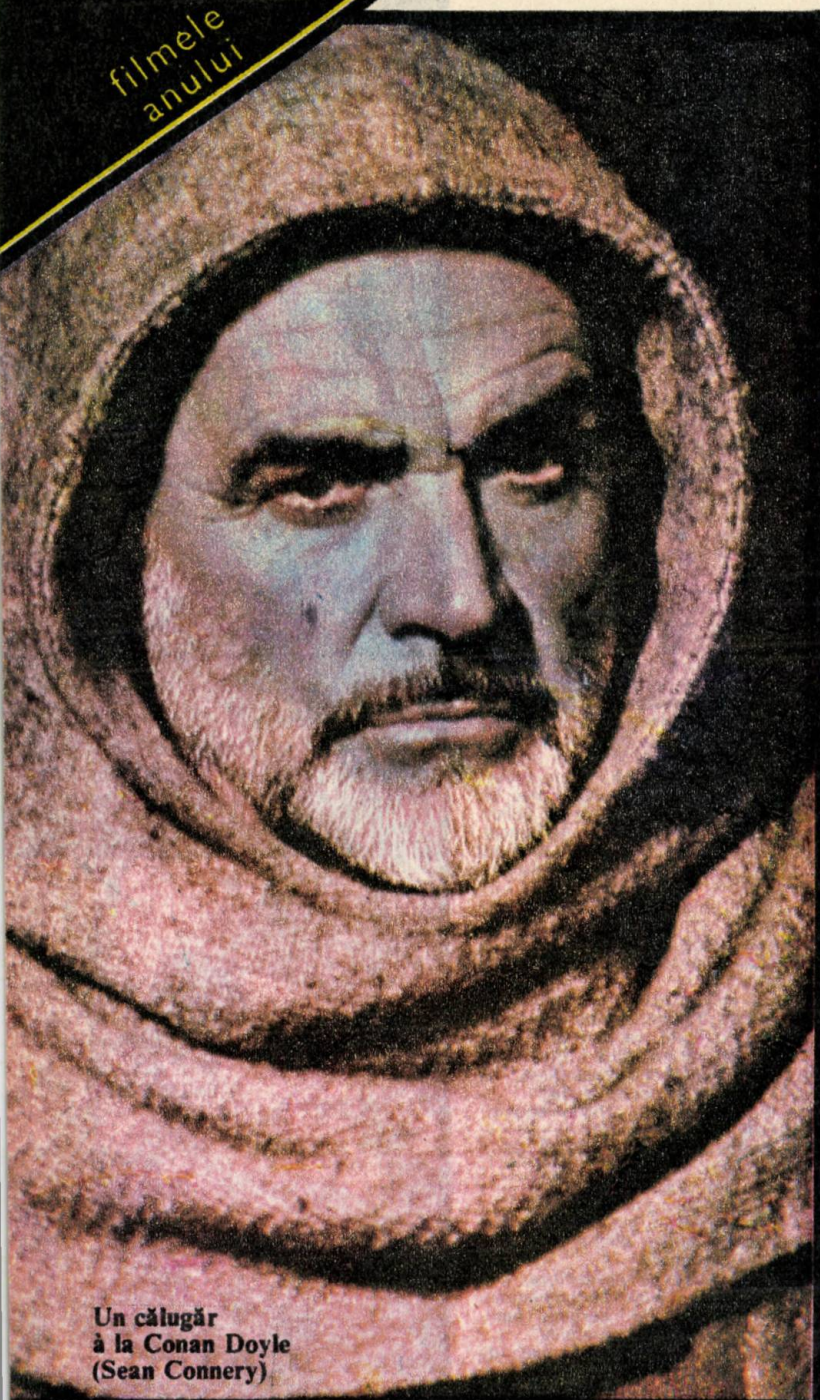
În românește de Marius DOBRESCU



Anouk Aimée și Marcello Mastroianni, el, generalul, din filmul, (după cartea lui Kadare) *Generalul armatei moarte*



filmele
anului



Un călugăr
à la Conan Doyle
(Sean Connery)

Trandafirul și palimpsestul

Fără îndoială că unul din filmele despre care s-a vorbit mult în 1987 — la un moment dat era singurul subiect de discuție cinematografică — a fost **Numele trandafirului** al realizatorului francez Jean Jacques Annaud. Și totul pornește de la faptul că romanul lui Umberto Eco devenise, cu mult înainte să apară ideea filmului, un best — seller. Realizatorul a lansat o provocare adresată tuturor, aruncînd totodată și un măr al discordiei, atunci cînd a ținut să precizeze că transpunerea romanului a fost, în concepția sa, nu o ecranizare, ci un **palimpsest**. Toată lumea a dat fuga la dicționar, la dicționare, de fapt, (că dacă e provocare, provocare să fie) să știm și noi ce-i cu palimpsestul. Un dicționar („The American Heritage”) vede în pa-limp-sest o operație de scriere și rescriere peste un alt text din care se mai văd fragmente imperfect șterse; alt dicționar (Webster New World) nu diferă prea mult de primul dar este mai laconic, un text peste care s-a scris de mai multe ori, dar se mai văd urme ale originalului; în sfîrșit, altul (Oxford) nu mai lămurește nimic pentru că spune că un palimpsest este un manuscris al cărui original a fost șters ca să se facă loc altui text.

Jean Jacques Annaud a știut ce face: a obligat, bineînțeles, mai întîi critica, să nu discute ecranizarea, ci palimpsestul, adică să iasă de pe terenul ei ca să se aventureze în speculații filologice. Ceea ce s-a și întîmplat, mulți comentatori fiind tentați să se arate inițiați încă din fragedă copilărie în ale palimpsestismului. Cu complicitatea, probabil, a lui Eco, om de un devastator umor, realizatorul a stîrnit o discuție lingvistică eludînd astfel privirea strict atașată filmului. A trecut o bună bucată de vreme pînă ce alți comentatori să readucă **Numele trandafirului** al lui Annaud pe terenul lui, adică al creației cinematografice. Se scursese însă suficient timp pentru ca publicul să-și facă propria lui părere ignorînd speculațiile parafilelogice. Așa cum cartea a devenit un best seller înainte ca mulți chiar dintre admiratorii ei să fi sesizat la ce se referă, de fapt Umberto Eco, tot așa filmul a fost luat cu asalt, în săli, înainte ca dezbaterile despre palimpsest să fi luat sfîrșit. A venit apoi și vremea discutării filmului, după ce obsesia palimpsistică fusese eradicată de discutarea „teologică” a noțiunii. Și lucrurile au început să pară mai simple. Într-adevăr, lungi și dense para-

grafe discursive din romanul lui Eco nu se află în film și aceasta dintr-o elementară operație de înlăturare din textul inspirator a tot ceea ce nu se poate vizualiza, sau poate fi rapid sugerat fără nevoia de a parcurge integral textul inițial. Toate acele îndelungi discuții despre erezie în Evul Mediu, ca și despre schismă, au fost contrase într-o frază-două, adică într-o replică-două. Curios pentru unii, și nu puțini, multe și surprinzătoare ironii ale lui Eco, ca și glumele lui literare, au fost lăsate deoparte. Filmul, de fapt, preia de la autorul italian ambianța minăstirii, accentuează ceea ce s-ar putea numi „caracterul gotic” al acțiunii și subliniază, aceasta o face cu putere, climatul malefic ce înconjoară totul. Și atunci se naște întrebarea: care a fost în realitate raportul dintre cineast și opera literară inspiratoare? Unele răspunsuri date în această privință sînt perspicace: Dacă romanul lui Eco — spune americanul Scott Sullivan — este o meditație despre cărți, filmul lui Annaud este un eseu despre claustrofobie. Într-adevăr minăstirea lui Eco în care sînt asasinați șase călugări, unul după altul, devine în film mai mult decît un cadru, un simplu decor. Ea devine un element dominant al filmului, obsedant pentru autorul său care se simte obligat să potențeze prezența cadrului pînă la a o transforma într-o obsesie vizuală. Prin ea și cu ajutorul ei cineastul își țese apoi atmosfera de oprire și obsesie. Nu prin replici, nu prin cuvinte. Locul acesta este în filmul lui Annaud de o frumusețe sublimă: sculpturi, manuscrise luminate îmbietor, un susur incitant înlocuiește prezența atît de des convențională de pe banda sonoră. Dar îndată ce atmosfera edenică pare să co-virșească totul, de sub vâlurile ei iese la suprafață cuibul de corupție și viciu. Izbucnește, cu violență, urîtenia de sub aspectul neîntinat de pînă atunci. Porcii sînt nu tăiați ci măcelăriți cu sadism ca să fie transformați în cîrnați. Tăranii sînt exploatați de mănăstire fără pic de milă. Călugării devin încet-încet o populație grotescă. Toată atmosfera capătă ceva dintr-un fantastic care nu este deloc cel al Evului Mediu (în preocupările lui, Eco a dovedit o adevărată pasiune pentru acest ev al omenirii, dar tot Eco avusese grijă să strecoare în atmosfera de aici o intrigă cvasi-politistă, condusă de un călugăr anchetator și de asistentul său, o intrigă foarte asemănătoare acelor conduse de eroii arhicunoscuți ai

**Să fie oare
cineastul mai liber
față de textul literar
dacă în loc
de „ecranizare”
folosește un cuvînt
misterios?**

**Jean
Jacques Annaud
n-a făcut altceva
cu „Numele
trandafirului”
decît ceea ce
trebuie să facă
orice cineast
cu o sursă literară:
s-o traducă
în imagini**

lui Conan Doyle: Holmes și asistentul său Watson. Unul din călugări poartă chiar numele de Baskerville, iar celălalt Adso, nume de o rezonanță foarte apropiată cu aceea a lui Watson, asistentul lui Holmes din „Cîinele din Baskerville”. Și atunci mai vorbește Eco despre Evul mediu sau, într-un fel deghizat, mai mult ironic decît candid, el parafrazează chiar lumea de astăzi? O înțelegere din ochi pare să fi fost întreaga lor colaborare la acest film de vreme ce Eco, înțrebat ce crede despre film, s-a arătat mirat că cineva ar mai putea să pună la îndoială încîntarea lui în fața transpunerii cinematografice.

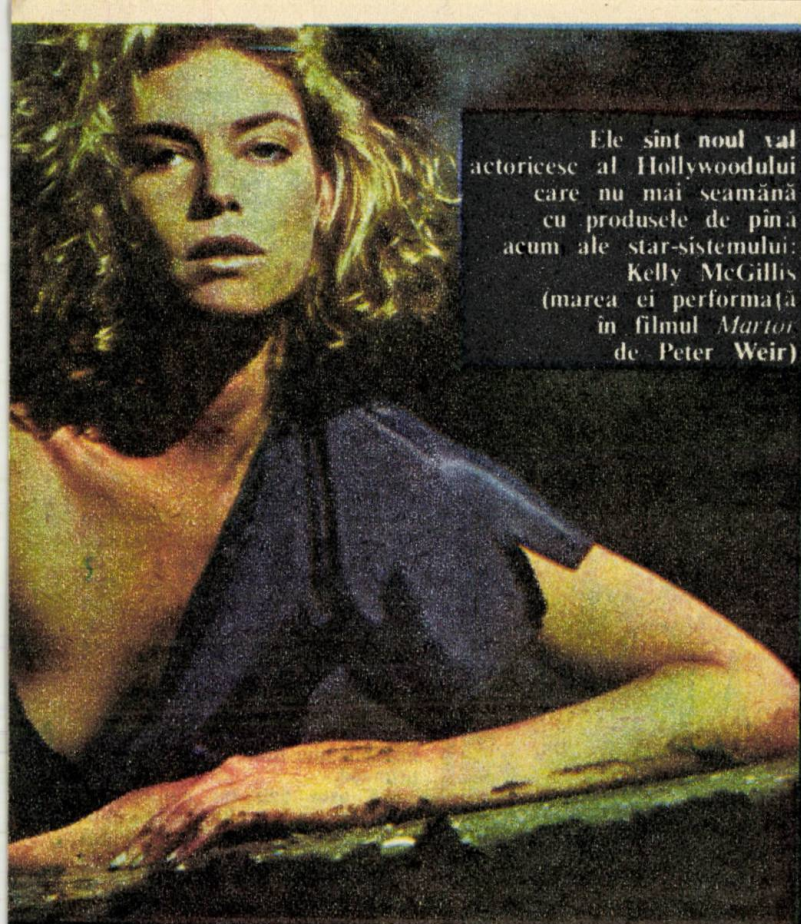
Navigînd, fără probleme, pe ecranele lumii, **Numele trandafirului** nu mai avea de ce să cîndideze la premiile unor festivaluri. Putea să le onoreze cu prezența lui necompetitivă, dar numai atît. În schimb există un mod de a decerna premii — și **Numele trandafirului** a beneficiat de el — în care cei ce le conferă sînt ei cei onorați prin aceasta mai mult decît cei ce le primesc.

Că este sau nu palimpsest, **Numele trandafirului** rămîne, dincolo de succesul la marea public, o lecție pentru cineasți de modul cum trebuie privită o sursă literară pentru transferările ei pe ecran. Dar este și o lecție pentru scriitori despre modul cum trebuie să înțeleagă, ei, respectul cineastului față de textul lor: în spirit și numai în spirit și deloc în litera lui.

Mircea ALEXANDRESCU



**Privirea malefică
de inchiizitor
(Murray Abraham)**



Ele sînt noul val
actoricesc al Hollywoodului
care nu mai seamănă
cu produsele de pînă
acum ale star-sistemului:
Kelly McGillis
(marea ei performanță
în filmul *Martin*
de Peter Weir)

în direct din Hollywood

Despre Hitchcock, Huston, Wyler, Capra sau Ford știe toată lumea că sînt mari regizori ai Hollywood-ului. Și știe și de actori care au devenit la rîndul lor mari regizori, ca Chaplin. De cînd însă finanțarea unui film a devenit atît de anevoioasă iar bugetul acestuia atinge sume astronomice, lată că și un regizor cum este new-york-ezul Scorsese, parizian-californianul Roger Vadim și londonezul Attenborough, ba chiar și japonezul Kurosawa, au început să viziteze Cetatea filmului. Doar s-o viziteze pentru că, pentru unii dintre ei, nu se pune problema să se instaleze la Hollywood. În primul rînd fiindcă astăzi a face film în America nu mai înseamnă a face film doar la Hollywood, ci acolo unde găsești mijloacele de finanțare. Au apărut însă nume foarte noi a căror trambulină a fost tot Hollywoodul. Bud Yorkin de exemplu sau John Carpenter, realizatori care se bucură de o adevărată fervoare a spectatorilor pînă în 25 de ani (publicul cel mai numeros totuși în sălile de cinema de aici). Sau să-l pomenim pe Robert Zemeckis ale cărui recente pelicule *Back to the Future* (înapoi în viitor) și *Romancing the Stone* tradus în Europa prin *Încîntare* au făcut într-adevăr furori. Și cînd te gîndești că el și-a făcut apariția pe platouri abia de vreo cinci ani.

Unii dintre nou lansatii realizatori au profitat de faptul că lumea îi cunoștea mai întîi ca actori și treaba asta contează foarte mult. Dennis Hopper a fost partenerul lui Peter Fonda în *Easy Rider* și s-a dovedit că asta l-a ajutat foarte mult să se lanseze, pe cont propriu, ca realizator.

Veșnica ceartă dintre regizori și producători a cunoscut o serie de evoluții în decursul anilor. Acum un deceniu, de exemplu, (ca să nu mergem mai departe) un realizator își făcea meseria pe platou după care nu-și mai vedea filmul decît în seara premierei. Îl preluau din mîinile lui producătorii și, de multe ori, îi dădeau, prin montaj și tot felul de imixtiuni, o tentă comercială care, adesea, acoperea cu totul viziunea realizatorului. Noul val european a influențat și poziția realizatorului american în relația



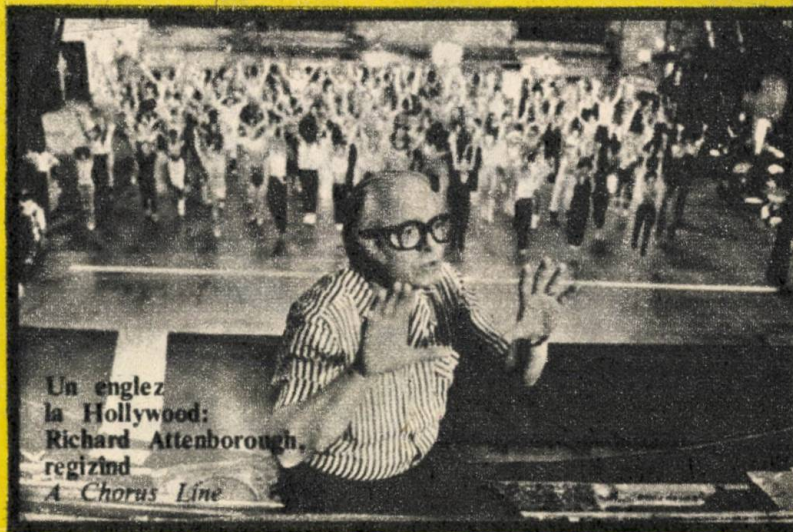
Beverly D'Angelo
a fost cîntăreață,
a lucrat la Hanna
și Barbera
dar a fost lansată
de Woody Allen
în *Annie Hall*
alături, desigur,
de Diane Keaton

Surpriza lui '87

lui cu studiourile, numai că Hollywood-ul a contra-atacat și, pînă la urmă, și-a re-impus prioritatea. Odată însă cu decăderea vechilor studiouri și din nou ca urmare a unei influențe europene, au început să apară tot mai mulți „independenți” și prioritatea înclină iarăși spre regi-zori.

Mai este o noutate: apărută din inițiativa regizorilor care se în-tîmplă să fie ei înșiși și interpreți: introducerea pe platourile de filmare a unor monitoare tv pe circuit închis, pentru ca regizorul interpret să se poată vedea în-timp ce joacă. Și această noutate a jucat în favoarea regizorului conferindu-i un fel de autoritate de stăpîn al locului.

Este într-adevăr ceva senzațio-nal și pereformanța asta tehnică care — inteligent și inspirat folo-sită de realizatori ca Spielberg



Un englez
la Hollywood:
Richard Attenborough,
regizor
A Chorus Line

De un lucru
sînt sigur:
tot
ce azi e surpriză
mîine e banalitate

sau Lucas — asigură regizorului nu numai o poziție dominantă, dar chiar un rol în producție. În sfîrșit, odată cu apariția camerei tv de 8 mm (color și sunet) in-ventată de japonezi, posibilitățile de mișcare, de unghiulație și spontaneitatea pe care o asigură ea dilată cîmpul expresiei artis-tice și, mai ales, elimină un an-umit convenționalism poate nu în-totdeauna acuzat nici de critică, nici de spectatori, dar existent prin forța lucrurilor și a handica-pului reprezentat de „corpolența” camerelor de luat vederi de pînă acum. Această mobilitate va duce, dacă nu chiar a dus în ulti-mul timp, la modificări serioase ale limbajului cinematografic. O seamă de tineri regizori par să fi așteptat tocmai o asemenea in-venție (așa cel puțin susțin unii dintre ei!) pentru a putea re-forma — iată că s-a găsit și „for-mula”, bună de incriminat: „ca-

drajul establishment”. Fie...

Nu știu dacă este chiar o nou-tate, dar știu că face senzație acum și provoacă nesfîrșite discu-ții, uneori foarte aprinse, colo-rarea vechilor pelicule alb-negru cu ajutorul unui procedeu foarte sofisticat. Procedeu o fi sofisti-cat și electronic, rezultatele însă nu conving decît de contrariul. Căci, după, cum bine se știe, cu-loarea sau neapelaarea la ea fac parte din concepția despre un anumit film, despre o anumită poveste etc. Industrioșii filmului însă vor să folosească, cu orice preț, faptul că spectatorul nu ar mai accepta astăzi, nici pe ma-rele, nici pe micul ecran, decît filme color. Deci: filme mari (pentru ecranul sălii), filme mici (pentru ecranul de acasă, inclu-siv și, poate, în primul rînd, vide-ocasete) color și numai color. O să ajungem să tinjim după un film alb negru.

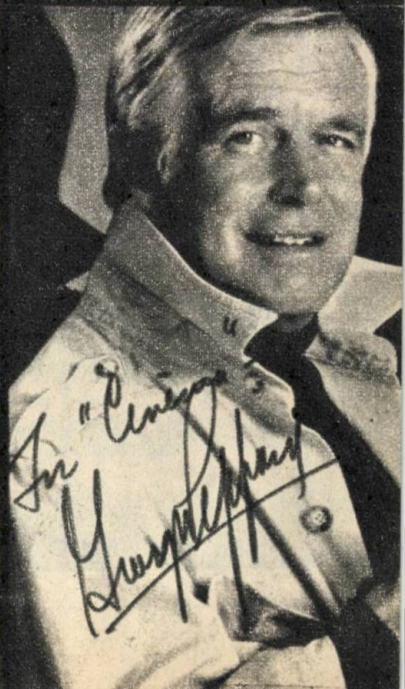
Dacă pe de altă parte, viața starurilor era destul de sigură, cel puțin pentru cîțiva ani, pofta de altceva a atins acum un ritm trepidant. O nouă figură actori-cească, o nouă apariție poate să aibă o viață chiar mai scurtă de-cît a unui fluture: doar un film! Și apoi, neantul!

Sînt acestea noutăți, surprize ale lui '87? S-ar putea, numai că și viața noutăților, în această parte finală a secolului în care totul galopează, nu se știe prea bine spre ce, este atît de scurtă

încît ceea ce este noutate, sur-priză, astăzi, a doua zi este ba-nalitate. Și atunci, cine știe, poate că tot o idee sănătoasă are viața mai lungă, poate că tot lu-crurile clasice și profunde sînt apte să înfrunte chiar și furtunile.

Text și fotografii: Ray ARCO

Autograf George Peppard
pentru cititorii revistei noastre



memoria
afectivă

Rita Hayworth
în momentul ei
nu de glorie,
ci de supremație

Cînd a pus prima oară piciorul pe scenă, Margarita Carmen Cansino (Rita Hayworth de mai târziu) avea 15 ani. S-a născut în 1918. Apărea într-un număr de dans flamenco împreună cu tatăl ei și făceau senzație. Margarita de atunci, sau Rita de mai târziu, nu era deloc, la 15 ani o „roșcovană incendiară”, cum aveau s-o denumească, la cîțiva ani, după aceea gazetarii, „presei de suflet”, specializată în epitete pentru vedetele preferate, epitete destinate să se lipească de inima spectatorului. Era brună, plinuță, buclată. A crescut pe scenă lîngă tatăl său, un andaluz care refuza să îmbătrînească. Visa să devină o mare dansatoare, dar a devenit o mare figură hollywoodiană. Și mai ales, în timpul celui de-al doilea război mondial, Rita Hayworth, devenise visul zecilor de mii de soldați americani de pe toate fronturile de luptă.

Cînd era însă o tinăra dansatoare și nu foarte expresivă un oarecare Judson, de felul lui fără meserie foarte precizată, dar cu un ochi sigur al talentelor, a considerat că poate scoate din Margarita Casino o vedetă. Se angajează să-i schimbe înfățișarea, s-o facă să arate ca o vedetă. O pune să slăbească, să urmeze un tratament intensiv, între altele o obligă să meargă la un specialist care-i extrage molarii ca să-i subțieze fața. Alt tratament după aceea, nu mai puțin dureros nici el: extragerea bulbilor păroși de pe frunte spre a-i lărgi fruntea și, astfel, redimensiona ovalul feței. Cînd s-a despărțit de Judson, acesta i-a înaintat nota de plată: 10 000 dolari. Atît scotea el că fusese „investiția” plasată în Margarita Cansino, ca să devină Rita Hayworth.

În 1942, Fred Astair ferea milioane de spectatori alegîndu-și ca parteneră pe Rita Hayworth. Cuplul era cu adevărat exploziv pe ecran. Faimosul pas de dans denumit „shorty George” a rămas un fel de reper coregrafic. Astaire, de felul lui un om extrem de reținut și ne-vorbăreț, avea să facă totuși o declarație neobișnuită pentru el și pentru cei care-l cunoșteau: „Cu Rita Hayworth — spunea el în acea unică declarație — parcă aveam aripi. Niciodată nu mai dansasem atît de intens. Repetasem împreună timp de cinci săptămîni cam opt ore pe zi”.

Îl fascinează și pe Orson Welles, pe genul Hollywoodului de atunci, care se însoară cu ea în septembrie 1943. Au avut o fetiță, Rebecca, dar așa cum obișnuia să spună de cîte ori Orson Welles era întrebat, Rita Hayworth „trecuse prin viața lui ca un uragan de foc”. Două glorii puteau cu greu să locuiască sub același acoperiș și înfruntările cotidiene deveniseră foarte violente. Dar Welles avea să aducă încă o transformare în expresia Ritei Hayworth în filmul *Doamna din Shanghai*.

Vidor avea să-i încredințeze un rol care se înscriseră ca o imensă biruință a ei ca actriță: Gilda. Este un portret feminin care aduce mult ca date personale cu ale interpretei — senzuală, dar și violentă și în același timp de o frumusețe care taie respirația oricui. Se creează chiar, după lansarea acestui film, un adevărat flux de adulții

**Roșcovana
incendiară**

înscris sub numele magic de **Gilda**. Aparuse chiar prin localuri un cocteil botezat „Gilda”.

Nu mai că beția gloriei și a succesului are și partea ei primejdioasă. Timp de câteva luni, Rita Hayworth a trăit ca un om în transă. Ceva neliniștitor începuse însă să simtă în existența ei din afara scenei, din afara platourilor, din afara adulației: spaima de singurătate. Neliniștea o cuprinde și o devoră. Curînd începe să se facă prezentă o boală care avea s-o însoțească pînă la moarte. Rita Hayworth, „glorioasa roșcovană” (pentru că întreaga omenire acreditase look-ul pe care i-l dăduse Judson), începe să uite, începe să își piardă nu numai memoria, dar și afectivitatea. O scleroză galopantă o face să arate în floarea vieții ca un copil arierat.

Dar trecînd peste această parte, despre care omenirea a știut mai puțin și păstrîndu-ne la aceea imagine pe care omenirea o cunoaște cel mai bine, trebuie să spunem că Rita Hayworth a fost una din acele splendide apariții ale ecranului într-o vreme în care omenirea avea de înfruntat mizeriile unui război și că, din păcate, după ce epoca grea a trecut și a început liniștea și pacea în omenire, pentru Rita Hayworth începea sfîrșitul, prelung și chinuitor.

Primele semne ale bolii
i se citesc în privire
(Rita Hayworth)



Despre nici
o altă
parteneră
n-a vorbit
Fred Astaire
atît
de cald
ca despre
Rita
Hayworth



Un incomparabil

Cînd ziarele, radioul și televiziunea au adus știrea dispariției lui Fred Astaire, momentul a fost nu numai de profundă emoție, dar și de derută. De mult nu se mai aflase nimic despre el, bineînțeles că nu de vreun nou film în care să-l fi întîlnit ar fi fost vorba. Dar publicul continua să revadă filmele

celebre, reluate în răstimpuri, continua să-i urmărească, plin de incîntare și admirație, incredibilele lui piruete și cutezante coregrafice. Nimeni nu se întrebasese însă dacă mai exista personajul incomparabil — dansator, cîntăreț, actor — omul care introdu-

sese în arta a șaptea nu numai dansul împins pînă la exegeză, dar grație căruia, grație unicității lui în toate cele trei planuri în care se manifesta (Irving Berlin spusese despre Fred Astaire că a fost singurul interpret care a înțeles cum trebuie să-i fie cîntate melodiile), grație lui s-a impus un gen de film. Grație lui s-a deschis o nouă pagină de creație și cu această pagină s-a trecut peste o criză care născuse mari semne de întrebare la un moment dat pe platourile de filmare. **Top Hat** a făcut nu numai epocă, ci și școală. A deschis altă perspectivă musicalului.

Cînd pe un om toată lumea pretinde că-l cunoaște, puțin îl cunosc în realitate. Fred Astaire — și asta o spun cei care au jucat alături de el, care au lucrat cu el, care l-au dirijat ca regizori a fost un perfecționist, o energie nesecată, o conștiință profesională și o adevărată forță a naturii dacă ne gîndim că era în stare să exerseze uneori chiar 12 pe ore pe zi pînă să se convingă că un pas, un gest, o piruetă se apropie de ceea ce își imaginase el. A evoluat alături de cele mai lansate nume feminine ale genului — Rita Hayworth, Cyd Charisse, Eleanor Powell, dar mai ales cu Ginger Rogers. Nu obișnuia să facă declarații, să dea note, să facă pe profesorul, pe somitatea în materie. Cînd, într-adevăr, ceva sau cineva îl

entuziasma o spunea, dar ca pe o declarație de dragoste. Un asemenea moment a trăit dansînd cu Rita Hayworth. Despre Ginger Rogers n-a vorbit, cu ea a dansat cel mai mult în film. A vorbit însă Ginger Rogers, cu melancolia unor vremuri cînd El și Ea, divinul cuplu, încîntau mapamondul.

Era Fred Astaire un idol al ecranului care impunea prin înfățișarea sa? Nu s-ar putea spune. S-ar putea spune însă, fără greș, că a fost una din acele rare prezențe charismatice care-l făcea pe spectator să perceapă doar perfecțiunea artei lui nu și efortul de a o produce, care afișa tot timpul un zîmbet, dar, mai ales, părea că se născuse pentru a dansa. Nici nu ți-l puteai închipui mergînd pe stradă decît tot într-un fel al lui de a face pași, de a străbate un spațiu. Fred Astaire a fost, cred, un artist pe care nimeni nu s-a gîndit, nu să-l compare, dar nici să-l fixeze într-o categorie, fie ea chiar și a marilor inspirați. Poate că totuși cînd te gîndești astăzi la el — și cînd jubileul hollywoodian te face să privești mult și pe mulți înapoi — poți spune despre Fred Astaire că avea ceva din irezistibilitatea lui Rudolf Valentino și din farmecul tandrului al lui Maurice Chevalier.

M. AL

Dialog despre două cinema- tografii: română și cehoslovacă

La 88 de ani, cu cîteva luni înainte de moarte. (Fred Astaire și soția)



Din perspectiva contemporanității, despre film-teatru-literatură

Invitați la Casa Filmului împreună cu pelicula lor **Sfîrșitul fermel Berhol**, scenaristul Vladimir Korner și actorul Ladislav Kriváček s-au întreținut cu un grup de cinești români. În urma vizitei la studiourile Buftea, oaspeții din R.S. Cehoslovacia s-au arătat interesați de un schimb de opinii în legătură cu sistemul cinematografic românesc și cel cehoslovac. S-a discutat despre festivalurile naționale și internaționale la care participă; despre publicul sărilor de cinema care pentru producția națională vădește un spirit critic sporit, filmele bune facînd și succes de casă (de exemplu **Satul meu nebun** de Jiri Menzel sau **Bisturiul**, vă rog de Jiri Svoboda care a rulat de curînd și în rețeaua noastră); despre dinamica relației dintre cinești și ziariști; despre revirimentul cinematografului prin intermediul televiziunii începînd cu

oaspeții
noștri

Secvență tensionată
dintr-un film
al încleșărilor
dramatice:
*Sfârșitul
fermei Berhof*
(scenariul
Vladimír Körner,
regia
Jiří Svoboda,
cu Jana Brejchová
și Ladislav Kriváček)

anii '70, perioadă în care au dominat ecranizările, trecindu-se la moda serialelor și apoi la curențul „retro”; despre generațiile ecranului cehoslovac, de la „noul val” al deceniului șase și până astăzi.

Ladislav Kriváček, al cărui joc interiorizat îl apreciasem cu o seară înainte în filmul regizat de Jiří Svoboda, s-a referit atît la experiența sa dobîndită pe platourile de filmare, cît și la activitatea susținută la Teatrul Burian, unde tocmai pregătește rolul lui Creon într-o modernă montare a „Antigonei” și abia așteaptă confruntarea cu spectatorii tineri la care se verifică cel mai bine actualitatea, valabilitatea oricărei inedite viziuni regizorale.

Scriitorul și scenaristul Vladimír Körner, rugat să își facă un succint autoportret, a vorbit cu nostalgie despre Moravia natală ale cărei locuri și întâmplări le

evocă adesea în scrierile sale cum ar fi „Adelheid”, „Nașterea izvorului de munte” sau „Sfârșitul fermei Berhof”, în filmul tot cu acest din urmă titlu primele 20 de minute considerîndu-le cu adevărat fidele amintirilor sale. Referindu-se cu malicie la relațiile sale strînse cu cinematograful, Körner afirmă că film face de la 14 ani pentru că a urmat Liceul de cinema din Cmelice și apoi Academia de film (FAMU). De tînr a fost pasionat de literatura de aventuri, iar la grupa lui F.A. Dvárák a putut să-și dezvolte aptitudinile de scenarist specializat în filme de acțiune ceea ce pentru el, la un moment dat, a constituit un semnal de alarmă. A debutat consecutiv ca romancier și dramaturg în timp ce la studiourile Barrandov se turnau după scenariile sale filmele **Bilet de întoarcere** și **Al noilea nume**. O vreme apoi s-a

dedicat literaturii scriind romanul „Coasa de nisip” a cărui intriga e plasată în secolul XIII și din materia căruia avea să se nască și filmul **Valea albinelor**, în colaborare cu regizorul Frantisek Vlácil cu care avea să lucreze în tandem aproape zece ani. Cu Miroslav Luther, după o asiduă documentare de cinci ani, a realizat un serial tv despre umanistul Jan Jessenius, **Medicul timpului în agonie**. Interesante sînt părerile lui Vladimír Körner despre raportul cinematograf — literatură — ficțiune avînd în vedere că astăzi artistul poate anticipa și deci preveni nefaste întâmplări viitoare referindu-se la evenimente trecute: „... consider că ar fi o mare fericire dacă aceste lucruri teribile s-ar derula doar în lumea artei, în fantezia autorului, și nu ar deveni realitate”.

Irina COROIU

cinerama

O revelație a anului '87
pe ecranele sovietice —
Larissa Udovichenko

mine, pînă la urmă, la credința că vecinul sau prietenul lui, care a văzut un film, îi poate comunica o părere de care merită să țină seama. Iată cum, spune comentatorul american, mesajul transmis din gură în gură naște adevărata plăcere de a vedea un film.

Plumbum

Îi cheamă Ruslan și se crede infailibil asemenea eroului de legendă. Nu-și recunoaște vîrsta din buletin — 14 ani, pretinde că are 40 și se comportă ca atare. E drept dimineața merge la școală unde colegii l-au poreclit Plumbum, în restul zilei însă (și noaptea chiar) se-nvîrte printre delincvenți de tot soiul pe care apoi, curajos, îi denunță miliției. Dar zelul lui de detectiv voluntar depășește limita normalului. Pretențiile de intransigență devin din ce în ce mai aberante căci Plumbum nu cunoaște nici limite, nu face nici concesii. Fără să clipească, participă la arestarea propriului tată surprins la braconaj — de exemplu. Puștiul cu ochi triști se vrea judecător absolut al maturilor din jur. A debutat ca partizan al purității și avansează rapid spre un hazardat spirit vindicativ. Micuțul personaj — interpretat de elevul moscovit Anton Androssov — are ceva straniu în comportament, e în același timp fascinant și antipatic, naiv și atoateștiutor. Narat ca o fabulă modernă, pe alocuri cu o tentă fantasmagorică, filmul sfîrșește cu o tragică morală: antrenată în același joc periculos, prietena școlărită care se

Care este cea mai bună publicitate?

Producătorii și difuzorii de filme, specialiștii în marketing cinematografic își bat capul să afle care ar fi cele mai bune căi de-a face publicitate unui film. Bătaia asta de cap a dezvoltat o adevărată industrie „a creării popularității”.

Sondaje după sondaje, se caută să se afle care este efectul unei metode sau alteia de a prezenta o peliculă, de a instala în conștiința spectatorului, în interesul lui pentru spectacolul de pe ecran, un film. Or ce se constată? Un comentator... new-yorkez o spune direct și fără prea multe menajamente pentru specialiștii mai sus amintiți: „Secretul unei asemenea popularizări stă, în primul rînd, în depistarea așteptărilor publicului față de un anumit film. În opt din zece cazuri în care se folosesc tot felul de metode, așa-zis științifice, născocite de capete foarte înzestrate pentru reclamă, cea mai bună metodă se dovedește a fi una tradițională: propaganda din gură în gură. Spectatorul care este, de multe ori, obosit de reclama care se face, mai ales, prin televiziune, de tot tam-tam-ul publicitar pe care cei ce-l fac nici nu știu cît îl compromit prin abuz, ră-

De la *Love Story* și pînă astăzi,
aceeași Ali McGraw (împreună cu o vedetă
a musical-ului „Bubbles” Rothermere)



visează Meta Hari se prăbușește de pe acoperișul unei clădiri... Supraoameni nu există. Există numai oameni.

Producție Mosfilm cu mare succes alit în U.R.S.S., cît și în străinătate, **Pliumbum sau un joc periculos** este rod al unui tandem rodât, aliat la a șasea colaborare. Vadim Abdrașitov — regia și Alexandr Mindadze — dramaturg de renume, autori ai unui film care a rulat și pe ecranele noastre, **S-a oprit un tren**.

Evenimentul italian al anului

Nu este vorba de Veneția. Nici un director nu supraviețuiește și, eventual, după alți 2—3 directori aduși cu mari sacrificii este rechemat tot el. Cum ar fi cazul lui Gian Luigi Rondi. Acesta nu-i dă însă dreptul să speră că de astădată va supraviețui mai mult decît alți 2—3 ani etc. Așa-i viața lagunară.

Deci, nu de Veneția cinematografică e vorba, ci de cele mai înalte distincții care se conferă anual în Italia: premiile „David di Donatello” pentru creația cinematografică italiană și străină, în stagiunea precedentă.

Pentru 1987 aceste distincții, mult așteptate, dar și mai mult comentate în peninsulă, ar fi următoarele:

Cel mai bun film italian: **Familia** de Ettore Scola; cel mai bun regizor al anului: Ettore Scola pentru filmul **Familia**; cel mai bun scenariu: Furio Scarpelli și Ettore Scola; cel mai bun producător: Franco Cristaldi, producătorul filmului **Numele trandafirului**; cea mai bună interpretă: Liv Ullman; cel mai bun interpret: Vittorio Gassman; cel mai bun operator: Tonino Delli Colli, autorul imaginii filmului **Numele trandafirului**; cel mai bun compozitor de muzică de film, Armando Trovajoli pentru muzica compusă la filmul **Familia**; cel mai bun scenograf: Dante Ferretti pentru decorul la **Numele trandafirului**. Cel mai bun autor de costume Gabriella Pescucci pentru costumele la **Numele trandafirului**; cel mai bun monteur: Francesco Malvestito pentru filmul **Familia**;

Pentru filmul străin: cel mai bun film al anului: **Cameră cu vedere spre Arno** de James Ivory; cel mai bun regizor: James Ivory pentru filmul său **Cameră cu vedere spre Arno**; cel mai bun producător David Puttnam și Fernando Ghia pentru filmul **Mislu-ne**. Cel mai bun scenarist străin: Woody Allen pentru scenariul la **Hannah și surorile ei**. Cea mai bună actriță străină: Norma Aleandro interpreta filmului **Istoria oficială**. Cel mai bun actor străin: Dexter Gordon interpretul filmului **Cam pe la miezul nopții**.

Cu aceeași ocazie s-au decernat și premiile speciale: premiul „David René Clair”, regizorului francez Jean Jacques Annaud pentru filmul **Numele trandafirului**; și un alt premiu „David Luchino Visconti” regizorului francez Alain Resnais, pentru întreaga operă.

Risul face bine

A doua ediție a festivalului filmului comic a avut loc către sfîrșitul anului 1987, lîngă Brescia, în Italia. Sloganul sub care s-a desfășurat manifestarea suna așa: „Să ridem ca să trăim mai bine”. Și încă unul, destinat, probabil, să dea un aer mai științific primului slogan: „Scopul terapeutic al risului”.

Faptul că prima ediție, din 1986, a acestei comice manifestări s-a bucurat, după cum declară presa italiană, de un interes și o participare cu totul ieșite din comun, a dat aripi organizatorilor și, în 1987, ei au căutat să dea o și mai mare amploare manifestării patronate de ei. Rezultatul, o și mai numeroasă participare în repertoriul săptămîinii filmului comic, precum și un interes sporit al publicului care „venea — spune un comentator — de pe toată valea Padului ca să ridă la Boario Terme, căci acesta este numele stațiunii, și ați înțeles că este și baie. Deci băi de ris și băi Boario”.

Sonata Kreutzer

Într-un top al ecranizărilor ideale, **Sonata Kreutzer**, recentul film al regizorului sovietic Mihail Svaițer (autor, în urmă cu 20 de ani, și al transpunerii cinematografice a altei capodopere tolstoiene, **Învierere**), ar putea concura pentru locurile frunțase.

Aceeași structură densă a narațiunii, aceeași concizie stilistică. Succesive flash-back-uri reiau firul intrigii într-o ordine acronologică conformă cu vultele rememorării, cu dinamica însăși a suferinței omenesc. Povestea unei iubiri sfîrșită lamentabil prinde din nou contur prin lungul monolog, deopotrivă confesiune și analiză a propriei alienări. Laitmotivul trenului — metaforă a sorții care te aleargă nebunește prin gările vieții — se păstrează ca un reper al acțiunii. În ambianța sfîrșitului de veac XIX, reconstituită fidel de scenografia Igor Lemeșev și Vladimir Fabrikov, aparatul de filmat minuit de Mihail Agranovici descoperă mereu amănuntul revelator, urmărește translația gestului cotidian în semnificativ psihologic, configurînd plastic, în nuanțe infinite, portretul protagonistului. Urcînd Golgota unei gelozii mistuitoare, de fapt înglobîndu-se în meandrele unui orgoliu exacerb, Oleg Iankovski e coplesit prin capacitatea sa extraordinară de a infățișa anomaliele naturii umane în momentele ei de criză. În acordurile sonatei beethoviene, întreaga sa ființă cunoaște o stupidă prăbușire fizică și morală. Interpretul reușește să reediteze performanțele capodoperei literare, să confere conflictului domestic valențele unei dispute filozofice și sociale.

În alte rîuri Irina Selezneva, Lidia Fedoseeva—Șukșina, Alexandr Kaliahin.



„Sfîntul” — Roger Moore
cu „sfînta” sa fiică

Un cineast total: scrie scenariile, le filmează și le interpretează. Și pe deasupra mai face și critica criticii: Nikita Mihalkov

Cannes

(Urmare din pag. 149)

ce se mănincă acest festival. Proiecționistii sînt binevoitori, dar din cale afară de stîngați, iar așa-numitul personal de ordine e cu desăvîrșire lipsit de fier. Ambasadorii sînt evacuați, din greșeală, firește. În fotoliile de orchestră se așază, la nimereală, cei mai luți de picior. Marele salon al Cazinoului municipal se dovedește nepropice proiecțiilor, cortina se închide cînd trebuie să se deschidă și vice versa. De după perdele servind de porți, zăvara nu mai conține. În plus, primarul comunist e tras la răspundere de alergătorii săi (de ce a invitat atîți conți, marchizi, baroni, prinți de Faucigny-Lucinge pe prîntese de La Tour d'Auvergne?), prefectul își pierde chiulul și doamna Tino Rossi, brătarușă.

Juriul este însă atît de generos (pentru fiecare națiune participantă e prevăzut un premiu), recepția dată de municipalitate în cinstea presei pe insula Sfînta Margareta atît de animată, încît la urma urmelor, cu toate afecțiunile suferite de gazde din partea jurnaliștilor locali, veșnic nemulțumiți, dar acum, puși cu botul pe labe de entuziasmul colegilor străini, la urma urmelor, zic, totul s-aranjează și Cannes-ul e decretat „orasul-cinema”, „Hollywoodul Europei”, „Buricul lumii de celuloid”.

Pentru că nimeni nu trebuie să plece nemulțumit se dau premii cu toptanul, se face multă diplomatie.

Așa se va face de-a lungul deceniilor, așa va fi unul din punctele forte ale Cannes-ului, iar cînd, din cine știe ce conjunctură, festivalul va renunța, la diplomație se va căi și se va întoarce rapid la tradiția lui emolientă. Acum, palmaresul dolidora are grijă — se va spune — ca fiecare să ducă acasă ceva. Deocamdată, se fac ironii. Sînt prea multe distincții. Într-adevăr, prea mult geniu, prea mult talent pe metru pătrat de promenadă, la echinoxul de toamnă, pe Riviera anului '46. La coada cozii, pe lista premianților stă Figueroua, stă Disney, stă Auric. Contribuabilii listelor de subscripție sînt însă mulțumiți, electorii domnului Picaud s-au prins, cum s-ar zice, de ce primarul democrat a făcut apel la aristocratele particulare. Domnul Erlanger răsufliă ușurat cînd la conferința finală decanul presei străine îi vorbește de „fecția de curaj” pe care Cannes-ul a dat-o lumii. Directorul cotidianului din Amsterdam se gîndește, evident, la dificultățile materiale învinse cu brio.

Sigur că mai erau unele detalii care, încă scăpau. De exemplu:

Cannes-ul premia opera unui quasi-nomim, David Lean, și acea **Scurtă întîlnire** va schimba metabolismul liric al perioadei „après guerre” și va reconsidera filmul de dragoste.

Cannes-ul va premia **Sinfonia pastorală** de Delannoy și „privirea” nevătătoarei, ochii actriței întoarsă din refugiu american ca să devină o Garbo franceză, va reconsidera star sistemul național.

Cannes-ul va premia, **Maria Candelaria** și un întreg esafodaj care nu-și

Perpetuum mobile

Cineastă de frunte a unei cinematografii de excepție, Lana Go-goberidze își urmează cu consecvență vocația de analist al psihologiei feminine, îndeosebi. Dacă în **Interviuri pe probleme personale** în prim plan era adus portretul unei reportere confruntate cu dilemele semenilor, dar mai ales cu propriul impas sufletesc, de astă dată personajul central este o actriță. Aflată la vîrstă critică a ieșirii din arena artistică, ea refuză să-și recunoască eșecurile repetate și caută să-și afle „roluri” pe măsură, măcar în viața reală. Pretext pentru cineastă de a investiga diverse medii, surprinzînd în secvențe eliptice faze succesive ale unor conflicte de familie; între o mamă și un fiu care o fură și o minte, între o femeie muribundă și bărbatul înșurat cu o alta, între fetița acestora și bunicii care se oferă să o crească, etc. Negăsindu-și locul în propriul cămin, alături de o fiică ce-și dorește independența și o mamă care acceptă să se retragă la căminul de bătrîni, actrița se erijează în eroină caritabilă încercînd să medieze fericirea altora, dar nu izbuteste deloc să-și afle un echilibru, oricît de precar. În rolul principal al acestui perpetuum mobile existențial, una dintre vedetele ecranului gruzin, Leila Abasidze, artistă a poporului a cărei carieră cinematografică numără 45 de ani.

spune încă eurocentrist (dar este) va suferi primele amendamente, de vreme ce Europa, care nu admitea ca rival cinematografic decît Hollywood-ul, trebuia să recunoască intrarea în arenă a filmului mexican, adică un partener sosit din teritoriile încă neprecitate lumea a treia. Se va începe, timid, dar se va începe și explorarea cinematografică a acelei terra incognita.

Cannes-ul premia **La Battelle du rail**, filmul unui documentarist de 33 de ani, admirator al lui Dreyer, arhitect prin formație, un anume René Clément care aduce în atenția cinematografiei mondiale un tip de erou considerat pînă acum nefotogenic și un gen de film, filmul militant, nu prea agreat de arta a șaptea. Atle reconsiderări se impuneau, în consecință.

În sfîrșit, Cannes-ul premia **Roma, città aperta** filmată pe căpetele de peliculă, în decor improvizat, opera unui Rossellini, ca orice profet, nu prea înțeleș în țara lui. În următorii douăzeci de ani, viața cinematografiei mondiale se va schimba în funcție de neorealista bombă care a explodat, atunci pe Croația, indiferent dacă ideile acestui curent născut mai întîi, în capul teoreticienilor, vor fi însușite, respinse, minimalizate, deturnate, calomniate.

Deocamdată, nici gazdele nici mușafirii nu au distanța convenită și jocurile de lumină acoperă, revelațiile ne-revelate ale unei fieste care ascunde participanților moartea lui Raimu. Ca să nu le strice cheful.

Ecaterina Oproiu

O neimblinzită

Despre Debra Winger se vorbește destul de mult și de des în rubricile de film ale ziarelor și revistelor. Este mai mult decât o actriță în ascensiune, Debra Winger este un personaj. Unul din partenerii de pe platoul de filmare și nu unul oarecare, Jack Nicholson, o caracterizează cam așa: „Este realmente o persoană foarte draguță, foarte atașantă și extrem de înzestrată pentru ceea ce face. Intri în jocul ei pentru că îți dai seama că totdeauna duce la ceva. Și nu poți să te bucuri decât dacă faci acest joc. Fata asta este un cap de coloană”.

Debra Winger s-a născut la Cleveland iar la vârsta de 6 ani familia ei s-a mutat la Los Angeles. La 15 ani a terminat cursul secundar, iar la 19 a început studiul de drept, dar a suferit un grav accident. Doctorii spuneau că s-ar putea să-și piardă vederea. Un timp a stat în convalescență, perioadă în care s-a gândit bine ce-ar vrea să facă în viață. S-a hotărât că va fi actriță. La 21 de ani a obținut primul rol într-un film, dar abia când avea 25 de ani s-a impus atenției cu filmul **Un cow-boy citadin**, unde a dovedit un farmec și o inteligență ieșite din comun. Ii avea ca partener pe John Travolta. Apoi a jucat alături de Nick Nolte, Richard Gere și Robert Redford. Probabil că rolul cel mai agreat de public, în care apare Debra Winger este acela din **Cuvinte de alint**. Într-o perioadă în care ecranul este dominat de actrițe de o mare forță dramatică și de o anumită noblete cum ar fi Meryl Streep, Sally Field, sau Jane Fonda, ea pare a fi cea mai fragilă, cea mai vulnerabilă. Este, cum spune un critic american, Pauline Kael, argumentul principal pentru care intri să vezi filmul. Actrița a stat de vorbă, recent, cu o corespondentă a londonezului „Observer” care-i face și o scurtă portretizare: „Este o persoană destul de agitată, nu poate sta locului nici o clipă, mută lucrurile de colo-colo, își trece mâinile prin păr. Sună telefonul. La capătul firului este soțul ei Timothy Hutton. Chipul Debrei se luminează, schimbă două-trei cuvinte apoi își ia rămas bun spunându-i „te iubesc” și închide telefonul. Debrei Winger, este limpede, nu-i plac interviurile, dar odată angajată în discuție nu vorbește deloc din complzență și este foarte directă.”

Știi de bună seamă — i se adresează reportera — că aveți reputația unei actrițe cu care se lucrează foarte greu.

— Îmi place reputația asta pentru că ține pe anumiți oameni la distanță. Cred că sînt, cum spuneți dumneavoastră, o persoană dificilă, dar doi dintre realizatorii cu care am lucrat pînă acum Taylor Hackford în **Officer și gentleman** și Ivan Reitman în **Legal Eagles** (Vulturi legali) niciodată n-o să vadă în mine pe cineva care își încearcă abilitatea cu ei.

— Și n-ați mai vrea să lucrați cu Taylor Hackford?

— E un imposibil. Același lucru și despre Ivan. Ambii sînt duri. Amîndoi sînt sarcastici, dar, recunosc, te alegi cu ceva după ce-ai lucrat cu ei. Și cînd lucrezi nu importă cît de dure sînt relațiile, nu importă cît de fragil, vulnerabil. N-am nevoie să fiu protejată, dar am nevoie de puțin respect.

— De aceea vă ciocniți cu regizorii pe platoul de filmare?

— Accept să mă ciocnesc cu regizorii cînd lucrez, dar-niciodată din motive personale și numai pentru ceea ce fac. Sînt gata să părăsesc platoul dacă scena în care joc este lăliie și nu se întîmplă nimic în ea. Nimeni n-o să vină să ne vadă pe ecran în ceva în care nu se întîmplă nimic. Sînt nerezonabilă? A juca prost este lucrul cel mai rușinos, e ca o palmă pe obrazul a milioane de oameni.

Miss Arizona

Realizatorul ungar Pal Sandor are astăzi 48 de ani și se află la al zecelea film artistic de lung metraj. Ultimul subiect la care s-a oprit este o poveste adevărată petrecută în timpul celui de-al doilea război mondial, la Budapesta, într-un bar pe numele lui „Arizona”. Localul era la vremea aceea, cunoscut în toată Europa.

cinerama

Avea ceva inconfundabil — spun cei care au trecut prin el — o atmosferă antrenantă și plină de suspens. Doi oameni ai spectacolului, soț și soție, erau animatorii spectacolului din „Arizona — bar”. Se numeau Sandor Roznaya și Mitzi Sugar, morți în mod cu totul misterios către sfîrșitul ocupației naziste.

Mastroliaanni care interpretează rolul lui Roznaya vorbește despre film în felul următor. „Acțiunea este situată într-o vreme de persecuții rasiale. Personajele sînt ungare, dar problema are valoare universală așa că ne privește pe toți”.

Hanna Schygulla, pe de altă parte, aduce unele lămuriri prețioase: „Este o poveste care ne furnizează mărturie despre o perioadă istorică. Părinții noștri n-au făcut asemenea filme și probabil că revine generației noastre să le facă. Oricum, o astfel de poveste constituie o analiză a trecutului nostru. Este o poveste de dragoste ieșită din comun și privește pe unii care au crezut că pot să traverseze o perioadă istorică malefică fără să țină seama de ce se petrece în jurul lor”.

Pentru
Isabella Rossellini
absența mamei ei,
Ingrid Bergman și
a tatălui ei,
Roberto Rossellini,
rămîne
de nevindecăt





David Bowie în *Ciao Mama*

Cimpile de fier

Rănilor războiului s-au cicatrizat de mult. Și totuși... O călătorie la Volgograd rezește amintiri dureroase. Un pelerinaj la impresionatele monumente care cinstește memoria victimelor Blocadei reînvie bubuitul canonadelor, al exploziilor de bombe, de obuze. Cimpurile mănoase din apropiere mai dau încă la iveală ciozvirte din armele ucigătoare de odinioară...

Întâmplarea îi aduce față în față pe doi foști combatanți ai fronturilor adverse: un veteran sovietic care și-a adus prietenii aici ca să le vorbească despre un „Jeri” care nu trebuie să se repete, un turist

cețean german venit să-i arate nepoatei sale locurile unde și-a riscat viața cindva.

În vreme ce maturii se pierd în discuții de principiu legate de evenimentele de acum câteva decenii, tinerii lor nepoți profită de vremea frumoasă și încep o serenă idilă pe malul Volgăi, gîndindu-se la nimic altceva decît la un viitor pe care-l speră fericit și pașnic.

Este subiectul unei recente producții a studiourilor din Sverdlovsk, **Cimpile de fier** în regia lui Iaropolk Lapšin.

Filmul african în Europa

La Torino a avut loc o retrospectivă intitulată „Cinematograful Africii negre”. Manifestarea a cuprins 70 de filme artistice de lung metraj care dau o imagine complexă a producției realizată în Africa cu începere din 1963, anul în care Sembene Ousmane a turnat primul său film african **Borom Saret**. În programare, între altele filme, s-au mai aflat și desenele animate ale lui Moustafa Allasane din Niger, precum și **Soleil O** și **Indille de Vest** de Med Hondo din Mauritania, **Jom de Babacar**

Samb din Senegal, **Ablakon** de Gnoam M'Bala din Coasta de Fildeș, **Wend Kuuni** de Gaston Kabore din Burchina Fasso și filmul malianului Suleiman Cissé (care s-a aflat în competiție și la Cannes) film intitulat **Lumina**. S-a mai putut vedea filmul **Fata**, precum și **Hamalul**, primul film african care vorbește despre clasa muncitoare africană și un film foarte apreciat pe ecranele africane intitulat **Vintul**.

Portretele părinților

Isabella Rossellini nu este o actriță mondenă și, mai ales, nu-i place să dea interviuri. Trăiește la New York, dar jînduiește după Italia unde s-a născut și după atmosfera familială. „La 34 de ani — spune ea — afecțiunea părinților mei îmi lipsește și încă durează”. Părinții sînt Roberto Rossellini și Ingrid Bergman. Portretele lor semnate Isabella Rossellini și schițate în cadrul unui interviu acordat lui Dany Jucaud au valoarea unor destăinuiri.

— Cum reacționează tatăl dumneavoastră la critică, adesea destul



Ecranul britanic a lansat în '87, pe **Natasha Richardson** (fica **Vanesslei Redgrave** și a cunoscutului regizor de teatru, **Tony Richardson**)

de virulență la adresa lui? o întrebă ziarista.

— Cu multă detașare, răspunde Isabella Rossellini. De fapt, tata evita să citească ce se scrie despre el. Cinematograful nu-l pasiona și nu prea vedea filme. Turnările pe platou îl plictiseau peste toate. Preocupările lui pasionate erau cercetarea științifică și astronomia. Pentru el viziunea unui artist era mult prea mărginită în raport cu ce se petrece în univers. Unica lui dorință era să învețe și vădea o imensă curiozitate. Acasă se vorbea mai ales despre probleme și descoperiri științifice, niciodată despre cinema. Îi plăceau filozofii și savanții și întreținea o corespondență asiduă cu mari oameni ai vremii: Malraux și Indira Gandhi, de exemplu. Cred că am moștenit ceva de la el în acest gust al cunoașterii și, poate, simțul umorului. Am crescut în Italia și mă simt foarte latină. De fapt, trebuie să vă spun că s-a vorbit mult mai mult despre mama decât despre el și n-aș vrea ca el să rămână păgubit. Am avut, întotdeauna, o imensă admirație pentru tatăl meu. Pentru mine el era un fel de zeitate. A avut șapte copii pe care-i adora și spunea, întotdeauna, că: regretă un singur lucru: că n-a putut că să-i și alăpteze pe toți. Am trăit toată viața mea într-o atmosferă de inteligență și de curiozitate intelectuală. Aceeași scintile o caut și astăzi peste tot.

— Știți că se fac întotdeauna în presă comparații între dumneavoastră și mama dumneavoastră.

— Da, știu și este ceva iritant. Când a apărut pe ecrane **Catifeaua albastră**, un critic american a scris că dacă mama mea ar fi văzut filmul s-ar fi răsucit în mormint. Am fost furioasă citind treaba asta pentru că este o stupiditate absolută. Mama mea a făcut 50 de filme și eu numai trei. Se spune că semăn cu ea din punct de vedere fizic. Asta nu e o comparație, ci o constatare. Pentru că ea era mama mea și era unică.

— Vă emoționează faptul că părinții dumneavoastră sînt atît de prezenți în memoria publicului?

— Evident. Se pare că se încearcă acum o refacere a documentelor tatălui meu. Multe lucruri sînt risipite pe ici pe colo, altele au fost distruse. E ceva trist. Tata era un om destul de dezordonat, spre deosebire de mama care știa să păstreze totul. Mai ales ce se scria defavorabil despre ea. Ca să nu-i uite pe cei ce-au scris. Mama era o persoană foarte timidă. Când revăd filme de-ale ei mă emoționează pînă la lacrimi să-i aud vocea. De cîte ori o aud simt ca o lovitură în piept. Când revăd un film de-al tatălui meu și pe fiecare din ele l-am văzut de nenumărate ori, am sentimentul că-l simt lîngă mine, că stăm împreună la masă. Este ca și cum am sta, din nou, de vorbă. Când ți-ai pierdut părinții nu-ți revii niciodată. Chiar și astăzi la 34 de ani dragostea și afecțiunea părinților mei îmi lipsesc cu desăvîrșire".



Elena Karadjova,
o revelație
a cinematografiei
bulgare



Alain Delon
împreună cu un
Alain Delon
canin

De la ferma
părinților săi
din Fairmount
Indiana a pornit
James Dean
pe străzile
New York-ului
în căutare
de slujbă.
Astăzi el este
o legendă

Ce-au devenit pionierii de la Oberhausen

Acum 25 de ani, un grup de tineri cinești semnau la Oberhausen un manifest în care se proclama că cinematograful convențional a murit. Ei pledau pentru o schimbare menită să ducă la „crearea unui nou cinematograful în RFG”. Și ce-au devenit acești tineri! Au trebuit să treacă încă vreo cîțiva ani după manifestul din 1962 — spune Volker Bayer în „Der Tagesspiegel” — pînă ce tinerii Kluge, Reitz, Seft, Kirsti, Herzog, Schlöndorff, Peter și Ulrich Schamoni, s-au putut prezenta primele lor filme. N-a trecut mult timp și unii dintre ei au și fost uitați. Cînd consulți astăzi, deci 25 de ani mai tîrziu, lista semnatarilor de la Oberhausen, cu greu îi poți identifica pe toți. Despre unii nu s-a mai auzit deloc vorbindu-se, iar alții au și părăsit domeniul din incapacitatea de a se impune. Doar cîțiva dintre semnatori au continuat să facă cinema și să

se impună atenției generale în acest sfert de secol. În capul listei figurează Alexander Kluge, autor de filme de scurt metraj și de lung metraj, realizate într-un spirit critic și care și-a descoperit adevăratul său stil în colajele satirice pe care le prezintă astăzi. Trebuie amintiți, de asemenea, Edgar Reitz și Haro Senft, acesta din urmă fiind foarte preocupat de filmul pentru copii. Cît despre Peter Schamoni, el a sîrșit prin a reveni la un cinematograful convențional, destinat să ilustreze viața unor personaje importante. Realizatorii care își exprimaseră dorința de a crea un nou cinema german nu aveau, fără nici o îndoială, cu toții aceleași concepții și nici capacitatea necesară de a se ține de această promisiune.

Nu se pot aduce desigur nici un fel de reproșuri celor care, acum 25 de ani, s-au reunit în jurul manifestului de la Oberhausen destinat să reînnoiască cinematograful german. Constatau atunci că „bătrînul cinema” murise și erau convinși că noul cinema era pe cale să se afirme. De atunci

s-au mai schimbat însă multe lucruri în film. Unele realizări s-au dovedit a fi durabile, altele au fost uitate, de multă vreme. Manifestul de la Oberhausen — susține Volker Bayer — n-a fost pînă la urmă decît unul din nenumăratele semne ale timpului care anunțau, de fapt, schimbarea generației, ca și o schimbare în scriitura și estetica filmului. Numai că fiecare val se stinge pentru a face loc altuia, așa încît întrebarea ar fi care este astăzi semnul anilor 80!”

O istorie a cinematografului francez

În editura Pygmalion din Paris a apărut primul volum dintr-o lucrare monumentală, care-și propune să analizeze în mod exhaustiv, producția franceză începînd cu 1940 și pînă astăzi. Autorii sînt Maurice Bessy și Raymond Chirac. Originalitatea acestei lucrări — spune un comentator — este că se interesează de toate filmele produse, de marile filme pînă la

cele de serie Z, fiecare din ele fiind ilustrate cu cel puțin o fotografie (de multe ori documente foarte rare). În textul de deschidere, Maurice Bessy descrie acest proiect ambițios: el subliniază ideea că nu suportă acel „elitism estetic” care izolează, ici și colo, câte un film, câțiva autori, uitând, de bună seamă, ideea că nu pot exista capodopere fără opere comune, că nu poate exista mai bine fără mai rău. În primul volum, autorii, promițând o serie, își propun să investigheze producția din 1940—1950, care, cum se știe, au fost ani de efervescentă și de maturizare a cinematografului francez. Filmele sînt grupate pe ani și în ordine alfabetică.

Filme pentru '88

Una din personalitățile marcante ale noului val francez din anii '60 regizorul Louis Malle, plecat în ultimii ani în Statele Unite unde a realizat cîteva filme mai mult de critică decît de casă, (deși el a descoperit-o pe Brooke Shields) a revenit în Franța. Filmul pe care îl va oferi ecranului, la începutul anului 1988, se intitulă **La revedere, copii**. Acțiunea

se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial în Franța aflată sub ocupația nazistă. Malle, care este și autor al scenariului, a pornit de la o serie de întâmplări reale, foarte prezente încă, spune el, în memoria multor francezi.

Filmul a obținut „Leul de aur” la Veneția

● Studiourile din Varșovia anunță filmul lui Krzysztof Keshowski intitulat **Cinci**, o poveste inspirată din viața șoferilor de taxi. Trei actori de frunte ai cinematografului polonez dețin aici rolurile principale: Kristyna Janda, Zbigniew Zapasiewicz și Olgier Lukaszewicz.

● Realizatorul vest german Josef Russanck a ecranizat romanul lui Georges Simenon **Casa de pe canal**. Producătorii vest germani își pun mari speranțe în acest film care va vedea ecranele în primăvara '88.

● Altă ecranizare: romanul lui Nabokov „Masenka” a fost transpus în film de realizatorul John Goldschmidt în cadrul unei coproducții R.F.G.-Italia-Franța-Finlanda. Distribuția este, în consecință, cosmopolită: Jean Claude Brialy, Irina Brook, Lena Stolze, Kary Elwes.

● Realizatorul polonez Jerzy Domawadski a ecranizat și el o

nuvelă de Juliusz-Kaden Bandowski intitulată **Cracovia 1914**.

● După aproape două decenii de la **Butch Cassidy**, Paul Newman și Robert Redford apar iarăși într-un cuplu legat prin curaj și spirit de aventură. Filmul e iscălit de tînărul realizator american Ivan Reitman: **Frați în luptă**.

● Septuagenarul Anthony Quinn apare în rolul lui Stradivarius în filmul italian **Stradivari** al lui Vittorio Salerno.

● Un film care se petrece în lumea sportivă este anunțat de studiourile italiene în regia lui Luigi Comencini. Distribuția conține două nume sonore (sîntem siguri că și pentru lumea sportului): Claudia Cardinale și Gérard Depardieu.

● Actrița franceză Arielle Dombasle a trecut repede din fața camerei de luat vederi înapoia ei, ca realizatoare a unui film turnat în Mexic cu Omar Shariff și Alexandra Stewart în rolurile principale. Filmul poartă titlul **Novices**.

cinerama

Miss Arizona, un film de dragoste și moarte în timpul persecuțiilor naziste (cu Marcello Mastroianni)



● **Pline pentru republică** se întărește filmul realizatorului sovietic Boris Salsanov. Acțiunea narațiunii se petrece în primii ani ai republicii sovietice, într-o perioadă foarte grea. Filmul a fost turnat în studioul de la Sverdlovsk.

● Cunoscutul realizator american Michael Cimino (autorul filmului **Vânătorul de cerbi**) anunță pentru începutul anului 1988 filmul **Povestea lui Michael Collins**.

● Cântărețul David Bowie apare în filmul italian **Ciao Mamma**, unde, spun comentatorii, ar fi mai italian decât toți italienii.

● Claudia Cardinale a avut în 1987 un an bun. În noiembrie a apărut pe ecrane în filmul regizorat de Diana Kurys alături de o altă actriță în plină afirmare Greta

Scacchi. Filmul poartă titlul **Un bărbat îndrăgostit**.

● Hotărât lucru, viața muzicienilor este sursă de subiecte de film, în ultima vreme. După Beethoven, Mozart, Schumann, iată Stradivarius (despre care am pomenit mai sus), urmat — cinematografic — de o altă celebritate italiană, cum a fost Paganini. Personalitate marcantă în epocă ea a fost de mai multe ori adusă, periodic, în filme, dar în mod episodic. Paganini este acum subiectul filmului realizat de Kalus Klaus Kinski intitulat chiar **Paganini**. Regizorul este și actor, căci tot el interpretează rolul lui Paganini, iar alături de el apare Nastasia Kinski.

● Liza Minnelli și Burt Reynolds apar într-o comedie polițistă regizată de J. London și intitulată **N-ai decât să-ți angajezi un polițai**.

De ani de zile
în fruntea topului
actrițelor
franceze:
Isabelle Adjani

Noul film al lui Godard

Si-a început cariera pe ecrane ultima realizare a lui Jean Luc Godard („Sfântul Luc” cum le place fanilor lui să-l numească. Încă un sfânt!). De data asta Jean Luc Godard s-a oprit la Shakespeare, „Regele Lear”. Nu este vorba, evident, de o transpunere pe peliculă a piesei, ci de un film de autor inspirat de piesa shakespeareană. Deci, un scenariu scris de Jean Luc Godard după ideile lui Shakespeare. Filmul a fost turnat în englezește pentru că, susține cineastul franco-elvețian, „Shakespeare este intraductibil”. Rolul lui Lear este interpretat de Norman Mailer (scriitorul american nu ar fi la primul său rol în film, ci la al doilea căci, cu 15 ani în urmă, a mai jucat, distribuit de sine însuși într-un film pe care l-a finanțat și regizat și cu care s-a prezentat la Festivalul Internațional de la Veneția unde a trezit... curiozitate).

În concepția lui Godard — după cum rețin unii comentatori — un rol de egală importanță îl deține Cordelia, scenariul creînd din acest personaj o apariție cu totul insolită. Godard a introdus și un rol scris de el, acela al nepotului, adică un Shakespeare jr. care se întreabă „cum l-a venit străbunicului său ideea să scrie piesa”. Există părerea — e drept cam singulară — exprimată de unii comentatori, că ultimul film al lui Godard n-ar fi nimic altceva decât „un eseu cu ajutorul căruia realizatorul încearcă să spună tot ce știe despre dragoste, virtute, paternitate și putere”. Prea multe alte teme de meditație nici n-ar mai rămâne de altfel.

Antonioni la 75 de ani

Cineastul italian, a cărui viziune despre film a avut și are o mare influență asupra cinematografului contemporan, a împlinit 75 de ani. Autorul **Aventurii**, **Deșertului roșu**, **Profesiunii reporter**, **Zabriskie Point**, **Blow up** etc. și-a început cariera ca documentarist, căutând să portretizeze oameni de pe Valea Padului (evident, cu problemele lor de viață, de existență). Încă acum doi ani, la Festivalul venețian, Antonioni — mereu atent la mișcările artei și ale lumii contemporane — venise să pledeze în favoarea adopției noilor mijloace tehnice de care artistul-cineast se poate folosi spre a câștiga o mai mare libertate de exprimare prin film. „În toate filmele mele — spunea el — există ceva din propria mea biografie”.

Fosse

În seara de 25 septembrie teatrele de pe Broadway au respec-

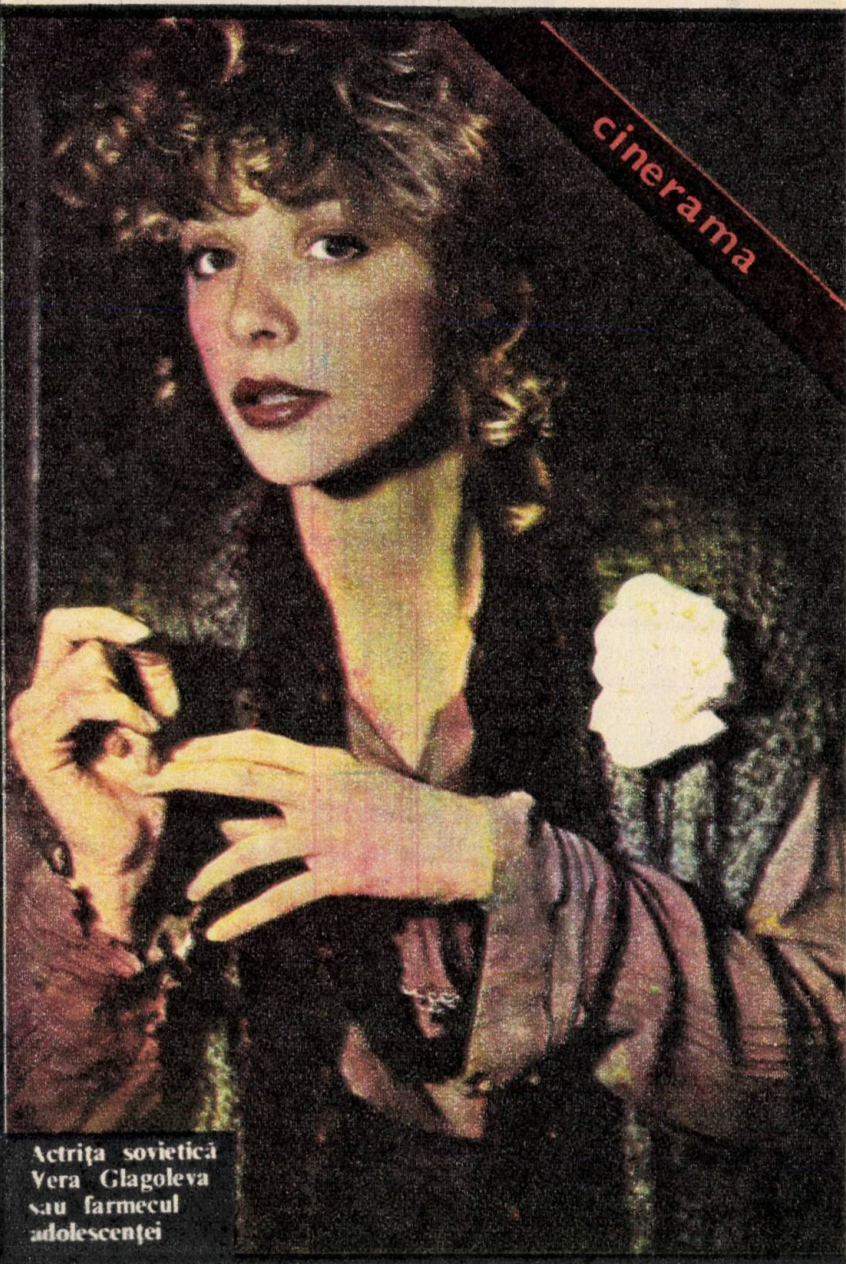
tat un minut de reculere în memoria unui mare artist al scenei și ecranului, coregraful și regizorul de film Bob Fosse, decedat în urma unui atac de cord pe când se afla în culise, cu puține minute înainte de ridicarea cortinei la ultima sa montare „Sweet Charity”. Numai cei din distribuția acestui spectacol n-au respectat acest ceremonial, întrucât lor nu li s-a adus la cunoștință decesul maestrului lor spre a nu se compromite premiera. Când cortina s-a lăsat, la sfârșitul spectacolului, valurile de aplauze au fost curmate de apariția la rampă a directorului teatrului care a adus vestea și spectatorilor și trupei.

Fosse, care împlinise 60 de ani, era deținătorul „Oscarului” pentru **Cabaret** cu Liza Minnelli, al unor premii „Tony” pentru realizări în teatru. Dar el este autorul unuia din cele mai impresionante (și acum parcă premonitorii) pelicule din ultimul sfert de secol: **All that jazz**.

Festivalurile toamnei '87

Dacă întâlnirea anuală de la Cannes este evenimentul primăverii pentru cinematografiile lumii, Veneția se profilează ca principala manifestare internațională de la începutul toamnei. Cu toate zigzag-urile pe care Mostra le cunoaște de la o vreme, întâlnirea de la Veneția rămîne o confruntare valoroasă, prestigioasă, la care rivnește să ia parte orice cineast. Un „Leu de aur” sau „de argint” înseamnă o recunoaștere pe toate meridianele și, implicit, o consacrare.

Și anul acesta la Veneția „aurul” a revenit — prin decizia juriului prezidat de tragedia greacă Irene Papas — unui film francez, **La revedere, băleți**, al lui Louis Malle. (Există de cîtiva ani o predispoziție favorabilă prezenței franceze pe care italienii țin s-o materializeze prin onorurile festivalului). Fără să minimalizăm importanța (deloc extraordinară), a filmului semnat de Malle, trebuie să spunem că alte filme au reținut curiozitatea presei și spectatorilor venețieni și acestea sînt: **Cel morți** de John Huston (ecranizare a unei schițe a lui Joyce, din volumul „Oameni din Dublin”), **Să trăiască Signora** a lui Ermanno Olmi, parabolă foarte inspirată despre adevărata față a puterii atunci cînd ritualurile festive încează, **Taverna** lui David Mamet, **Incoruptibilii** lui Brian de Palma. Două documentare de lung metraj — unul despre John Huston, regizînd **Cel morți** și altul despre Mankiewicz cu titlul, care parafrazează un film al acestuia, **Totul despre Mankiewicz**.



Actrița sovietică
Vera Glagoleva
sau farmecul
adolescenței

Nu de mică importanță au fost retrospectivile „Cinecittà-50 de ani”, în cinstea căreia s-au proiectat filme dintre cele mai glorioase — **La dolce vita**, **Aventura**, **Generalul della Rovere**, **Deșertul tătarilor** ș.a., precum și filmele dedicate retrospectivii Mankiewicz.

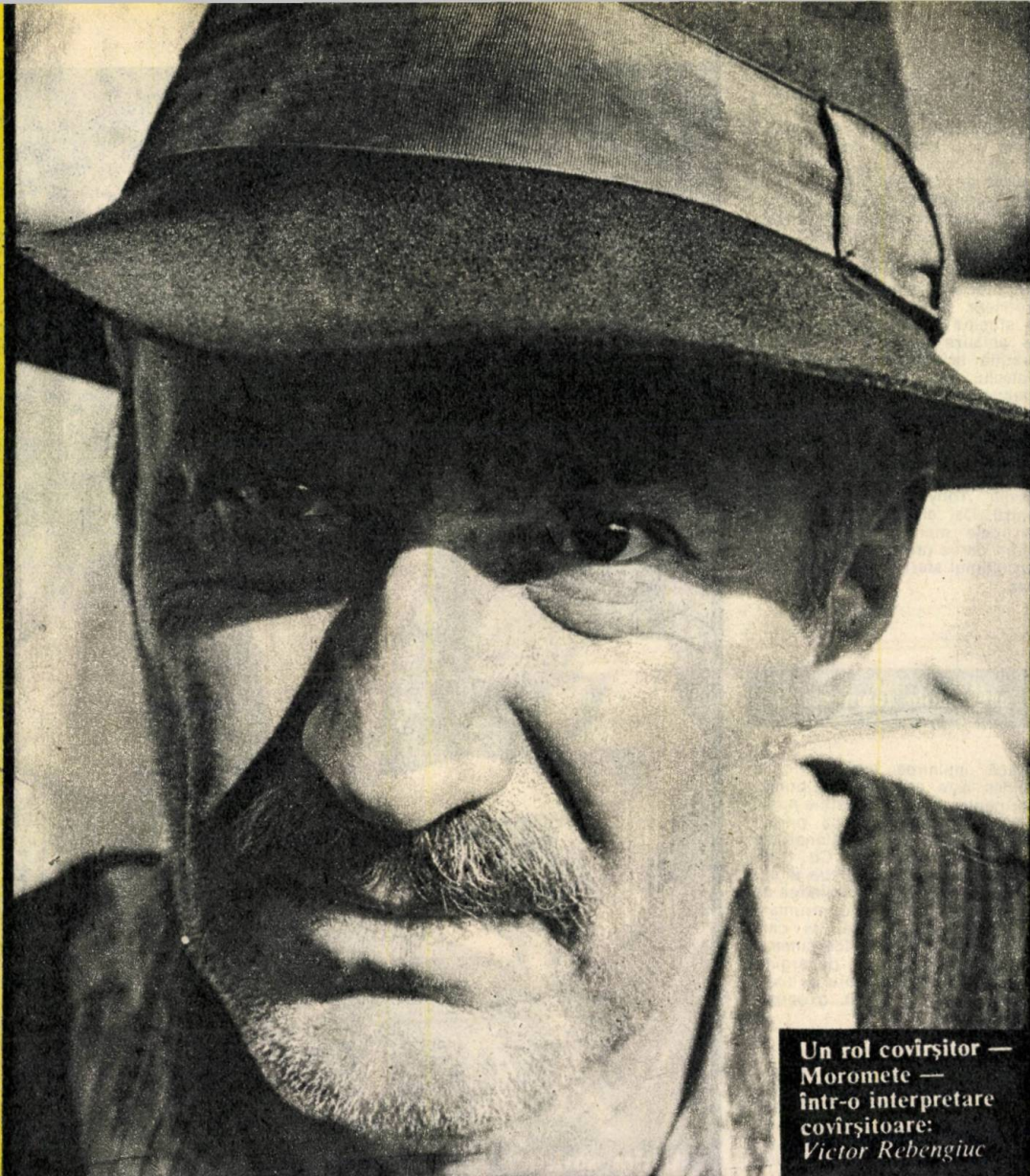
Italianii au luat obiceiul să transporte filmele cele mai bune din selecția venețiană în alte orașe ale peninsulei: Roma, Milano, Florența, în cadrul unor adevărate reeditări ale Mostrei.

Relatările de presă atestă succesul imens de care se bucură această reeditare a festivalului din Lagună, în marile orașe italiene.

● Au mai avut loc întâlniri internaționale importante în orașul spaniol San Sebastian precum și la Tokio, un festival aflat la a doua ediție a sa. Președintele juriului aici a fost Gregory Peck iar între membrii juriului s-au aflat Elia Kazan și Toshiro Mifune.

cinera ma

101 vol. Tismore O. 248265 16330



Un rol covârșitor —
Moromete —
într-o interpretare
covârșitoare:
Victor Rebengiuc

Coperta I

Regizor,
scenarist,
actor:
Sergiu Nicolaescu
cu două talente
debutante
ale anului 1987:
Ruxandra Bucescu și
Manuela Hărăbor

Foto: Victor STROE

Coperta IV

Catherine Deneuve:
continuă
să fie vedetă
necontestată
a ecranului
francez și mondial.
O longevitate
neatinsă
de celebritățile
B.B.

**Almanah
„Cinema“
1988**

Redactor șef

**Ecaterina
Oproiu**

Prezentarea artistică
și grafică
Ioana Statie

Tiparul

**Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii“. București**

Exemplarul 25 Lei

Sumar

În împlinirea Conferinței Naționale a partidului

O gândire profund creatoare, stimulatorie de noi valori p. 2

În lumina Congresului educației politice și culturii socialiste

Acești „oameni ai oamenilor” — de Alice Mănoiu p. 4

Festivalul național „Cîntarea României”

- Sub semnul unui bilanț fructuos — de Florin Velicu p. 6
- Fierbinți semne ale timpului — de Ileana Pernes Dănălache p. 7

Documentarul: în prima linie a prezentului

- 22 de ani, 22 de trepte — de Călin Căliman p. 9
- Un îndemn! — de Alexandru Stark p. 13

Actorul

- Mai multe generații, o singură constantă: talentul — de Radu Georgescu p. 14
- Puterea și adevărul interpretărilor noștri — de Ana Halasz p. 15

Filmul românesc în dezbatere

- Stil și stiluri — de Magda Mihăilescu p. 18
- Vocile comediei — de Valentin Silvestru p. 26
- Alecsandri, Chirițele et comp. — de Draga Olteanu Matei p. 27

Portrete subiective

- Maestrul și p. 21
- Îndrăgostitul de cinema — de Savel Stîpîl p. 21
- Spațiul ca personaj, poetul ca scenarist — de Ioan Cărmăzan p. 24

Spectatorul

- Borșa la ora cînefiliei — de Geo Saizescu p. 29
- Secvențe poetice — de Cleopatra Lorințiu p. 33

Un sfert de veac de cinematecă

- Un Luvru al artei numărul șapte — de Ion Bogdan Letter p. 30

- Noaptea bucureșteană — de Daniel Daniel p. 31
- O emoție simplă — de Bedros Horasangian p. 32

Colocviul revistei „Cinema”

O temă cu variațiuni: muzica de film (participă: Savel Stîpîl, Luminița Vartolomei, George Grigoriu, Cornelia Tăutu, H. Maiorovici, Horea Murgu, Dumitru Capoianu, Mircea Alexandrescu) — colocviu realizat de Irina Coroiu p. 34

Note de regizor

Improvizație cu o campioană mondială — de Dumitru Dinulescu p. 41

40 de ani de cinematografie socialistă

- Bufta noastră cea de toate filmele — de Eva Sirbu p. 56
- File dintr-un jurnal — de Valentin Silvestru p. 67
- Primii pași în cetatea filmului — de Geo Saizescu p. 74

Documentar de la document

- Universitatea vieții — de Eva Sirbu p. 76
- Sentimentul împlinirii — de Vera Făgădaru p. 82
- Singura întîlnire — de Laurențiu Damian p. 84
- Depărări — de Alexandru Boiangiu p. 86

Animatia

- Treptele gloriei și p. 88
- Starea de geneză — două portrete de Ion Truică p. 90
- A anima animația — de George Littera p. 90
- 60 de ani de sonor: Muzica, bătaia de inimă a filmului — de Viorica Bucur p. 122

Fals roman polițist

Pe urmele lui Pascal Vidrașcu — de Tudor Caranfil p. 92

Filmul ca muză

- Planeta numai și numai din cinema — de Lucia Olteanu p. 94
- Misterul și tehnica — de H. Dona p. 95

Veni, „video”, vici

- Filmul video la purtător (Daniel Daniel, Marina Roman Juc, Valeriu Deac, Nicolae Ulieriu, Dana Duma, Georgeta Davidescu) p. 98

- Gheața verde — așa numitele „filme de consum” — de H. Dona p. 110
- Tristețea lui Arhip — de Dumitru Solomon p. 112

Dosare închise

Din nou ca-n filme — de Dan Dănuț Doru p. 113

Aventurile peliculei

- „Ca și cum ai picta o mustață pe chipul Monei Lisa și p. 114
- A doua descoperire a „sunetului muzicii” — de Romulus Căplescu p. 119

Film și literatură

A citi sau a vedea? Și a citi și a vedea! — de Bedros Horasangian p. 127

Festivaluri

- Festivaluri paralele — de Călin Căliman p. 131
- La umbră pagodei — de Grid Modorcea p. 135
- Un clasic redescoperit — de Tudor Caranfil p. 136
- Ambitia amatorilor: profesionalismul — de Ileana Pernes Dănălache p. 139

Cannes...

Înainte de numărătoare și... p. 140
Cannes, anul I — de Ecaterina Oproiu p. 143

Centenar

- Fenomenul Hollywood — de Constantin Pivniceru p. 150
- Uzina de vise și oglinda ei — de Romulus Căplescu p. 162
- Incursiune: ce se știe și ce nu se știe despre cetatea filmului — de Mircea Alexandrescu p. 165

Lumea văzută cu ochi de cineast

Un scriitor albanez la Paris — Ismail Kadare — trad. de Marius Dobrescu p. 171

În direct, din Hollywood

Surpriza lui '87 — de Ray Arco p. 176

Oaspeții noștri

Dialog despre două cinematografii: română și cehoslovacă — de Irina Coroiu p. 180

Cinerama p. 182



Ci
ne
ma
1988